11

MUZICA

NOIEMBRIE 1986

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXVI NR. 11 (410) NOIEMBRIE 1986

Referendumul naţional - opţiune pentru dezarmare şi pace

La 23 noiembrie, într-o impresionantă unitate de cuget şi simţire, poporul român a votat în unanimitate pentru pace şi dezarmare, pentru viitorul paşnic al omenirii, pentru propăşirea sa liberă şi independentă, spunînd un DA ferm, răspicat, la referendumul naţional cu privire la reducerea cu 5 la sută, încă în acest an, a armamentelor, efectivelor şi cheltuielilor militare ale ţării. În numele aspiraţiilor lor supreme, dar şi al răspunderii pentru soarta întregii umanităţi, cetăţenii ţării, tineri şi vîrstnici, bărbaţi şi femei au participat entuziast la referendum, într-o atmosferă de intensă angajare patriotică, păstrînd vii în conştiinţă, înflăcărătele îndemnuri adresate de secretarul general al partidului, preşedintele României, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, de la înalta tribună a marii adunări populare din Capitală ce a premers acestui important eveniment al vieţii noastre politice şi sociale.

„Să facem în aşa fel — **sublinia tovarăşul Nicolae Ceauşescu la marea adunare populară din Bucureşti** — încît referendumul de la 23 noiembrie să afirme cu putere hotărîrea poporului român de a trăi în pace şi colaborare cu toate naţiunile lumii, de a construi neabătut socialismul şi comunismul pe pămîntul patriei, de a-şi aduce întreaga contribuţie la făurirea unei lumi mai bune şi mai drepte pe planeta noastră, a unei lumi fără arme şi fără războaie".

Act istoric cu semnificative şi adînci rezonanţe la scară naţională şi planetară, izvorît din trainica noastră vocaţie paşnică, constructivă, referendumul — strălucită iniţiativă a preşedintelui României, Eroul Păcii, tovarăşul Nicolae Ceauşescu — oferă lumii întregi, în acest An Internaţional al Păcii, o pildă cu valoare de simbol a voinţei nestrămutate de pace a poporului român.

„Pornind de la caracterul umanist al socialismului, al politicii partidului nostru, al însuşi felului de a fi al poporului român, — **arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu** — am ajuns la concluzia că trebuie să facem ceva, să acţionăm cît de puţin atît cît stă în puterile noastre şi să demonstrăm voinţa de pace. De aceea, am ajuns la concluzia că trebuie să reducem cheltuielile militare şi armamentele, în numele poporului, al generaţiilor de azi şi de mîine, al copiilor patriei noastre, al copiilor întregii lumi".

România socialistă şi-a reafirmat, cu strălucire, prin cel mai de seamă şi autorizat fiu al său, vocaţia umanistă şi voinţa de pace dorinţa de a-şi înfăptui planurile şi programele sale de dezvoltare socialistă într-un climat de linişte, colaborare, înţelegere şi deplină securitate internaţională, hotărîrea de a se angaja cu fermitate, alături de forţele realiste şi progresiste, de toate popoarele lumii, în lupta pentru dezarmare şi pace trainică pe întreaga planetă.

Desfăşurat în zilele cînd, printr-o fericită şi simbolică coincidenţă, se împlinesc doi ani de la Congresul al XIII-lea al P.C.R., referendumul a pus în lumină o realitate vie, confirmată necontenit de viaţă şi relevată cu pregnanţă şi acum: coeziunea strînsă a naţiunii noastre în jurul partidului, al secretarului său general, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, hotărîrea neclintită a întregului popor de a urma, cu totală încredere şi netărmurit devotament, pe cel ce conduce destinele ţării, conferindu-i strălucire şi glorie, un loc demn în rîndul statelor lumii. Exprimîndu-şi la referendum opţiunea istorică pentru dezarmare şi pace, oamenii muncii din România sînt hotăriţi să întărească votul de la 23 noiembrie printr-o activitate susţinută, prin realizări tot mai bogate în îndeplinirea exemplară a planului pe acest an şi pe întregul cincinal, în realizarea măreţelor obiective ale Congresului al XIII-lea al partidului pentru înălţarea patriei pe noi trepte de progres şi civilizaţie. Laolaltă cu întreaga naţiune, oamenii de cultură şi artă ai României socialiste, factori activi în imensul front al celor care fac din voinţa şi speranţa de pace suprema raţiune a existenţei şi activităţii lor creatoare, răspund şi vor răspunde întotdeauna, prin forţa expresivă a muncii lor, emoţionantului apel făcut de preşedintele ţării, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, la marea adunare populară pentru dezarmare şi pace din Capitală: „Faceţi totul pentru ca ştiinţa, arta şiînvăţămîntul să se afirme tot mai mult ca factori fundamentali ai progresului multilateral al societăţii socialiste româneşti, ca o puternică forţă a construcţiei socialiste şi comuniste în patria noastră, ca o puternică forţă a păcii".

https://biblioteca-digitala.ro

Ziua Internațională a Muzicii

Dr. Vasile TOMESCU

În fiecare an, 1 octombrie — Ziua Internațională a Muzicii — semnifică omagiul adus de arta sonoră ideilor generoase de pace și înfrățire între popoare, luptei forțelor progresiste din întreaga lume pentru triumful libertății și independenței tuturor națiunilor, pentru accesul oamenilor de pretutindeni la valorile culturii și civilizației, pentru eliminarea nedreptăților sociale și asigurarea bunăstării și echității pe întreaga planetă.

Pentru cultura și arta României socialiste aceste comandamente nobile, aceste imperative majore nu constituie doar un simbol, nu reprezintă pur și simplu o aspirație ci un adevărat program, o orientare fundamentală care mobilizează pe toți slujitorii muzicii, alături de ceilalți oameni din domeniul creației spirituale, în opera de edificare a unei societăți noi, superioare în spațiul străbun.

Sub semnul cutezanței creatoare, al exigenței maxime, al perspectivei științifice și al romantismului revoluționar care conferă vieții economice și sociale din patria noastră un conținut nou, de permanentă și superioară devenire, demnă de denumirea de EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU, muzica a cunoscut și cunoaște o dezvoltare continuă sub ambele aspecte : al sensibilizării unor mase tot mai largi față de această sublimă artă și al participării muzicienilor români la îmbogățirea tezaurului culturii naționale și universale cu valori reprezentative, definitorii pentru concepția de viață, pentru afinitățile de ordin etic și estetic proprii poporului român.

În anii orînduirii socialiste și cu deosebire în perioada care a urmat celui de al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român au fost fundamentate și promovate cu consecvență principiile democratizării vieții spirituale și în acest context ale culturii muzicale prin diversificarea formelor de educație estetică astfel încît acestea să corespundă cerințelor și predilecțiilor existente la scara milioanelor de iubitori și de slujitori ai artei sonore. Aceste principii cu adevărat novatoare au fost instituționalizate prin Festivalul național„ Cîntarea României". Un sistem de mijloace și metode în continuă perfecționare asigură cunoașterea, formarea și afirmarea talentelor prin care se perpetuează cu o nouă strălucire frumusețile cîntecului și dansului moștenite din timpuri străvechi și căpătînd în vremurile noastre o aură de împliniri măreți, de trăiri și visări înălțătoare. Căminul cultural, casa de cultură care activează astăzi în toate localitățile rurale sau urbane din patria noastră se mîndresc cu soliști vocali sau instrumentali, cu coruri și echipe de dans ce păstrează și îmbogățesc tradiția rostirii prin cîntec și joc specifică poporului român. Masele de oameni ai muncii participă în calitate de iubitori ai muzicii și de artiști amatori la fenomenul de cultură într-un vast cadru care implică activitatea la clubul întreprinderilor, cursurile universităților cultural-științifice și ale școlilor populare de artă unde se instruiesc muzicienii amatori, viața de concert și spectacol în tot ce are aceasta mai elevat și complex. Tineretul care lucrează pe ogoare sau pe șantiere, care se formează ca specialiști în diferite domenii de activitate, copii de la cea mai fragedă vîrstă își însușesc, trăiesc și creează frumosul apropiindu-și principiile și valorile acestuia, concretizate în arta muzicală cît și în alte domenii ale culturii. Dacă acestea sînt dimensiunile care conferă vieții muzicale din România contemporană un caracter cu adevărat democrat, de mase, domeniul specific al formării și promovării muzicienilor profesioniști răspunde organic acelorași principii și are aceeași finalitate militant-educativă. Expresie distinsă a vocației constructive a poporul român, potențată în dinamicul ev socialist, inspirîndu-se din realitățile operei de edificare a patriei, trăgîndu-și seva din bogatul fond al folclorului și avînd ca punct de plecare marile tradiții ale școlii muzicale naționale, creația, arta interpretativă, cercetarea muzicologică și învățămîntul muzical românesc se adresează astăzi celor mai variate categorii de iubitori ai artei sonore. Cunoașterea aprofundată a exigențelor celor ce făuresc noua societate, redarea puternică, vie a măreților fapte de eroism care se săvîrșesc pe șantierele patriei, glorioasele pagini ale istoriei naționale, multimilenare constituie premisele adevăratei contemporaneități a operei de artă muzicală, ale perenității acesteia. În același timp, dialogul muzicii românești cu problematica luptei dusă pentru salvgardarea omenirii de spectrul distrugerii atomice și în general de spectrul războiului, exploatării omului de către om, participarea slujitorilor muzicii românești la dezbaterea estetică și la demersul artistic înnoitor pe plan mondial concretizează aspirațiile și împlinirile culturii noastre muzicale în spiritul programului ideologic al Partidului Comunist Român, al indicațiilor date de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului.

Ziua Internațională a Muzicii coincide cu începutul noii stagiuni de concerte și spectacole, al unui nou an de învățămînt muzical care, împreună cu numeroase alte forme de educație estetică în permanentă desfășurare, cum sînt programele de radio și televiziune, promovarea cărții și a discului muzical etc. subliniază rodnicia eforturilor consacrate transpunerii în viață a nobilelor idealuri ce însuflețesc pe muzicieni și publicul iubitor de artă din patria noastră socialistă.

https://biblioteca-digitala.ro

AGENDA

În zilele de 5, 6, 7, septembrie la Vaslui s-a desfășurat Concursul formațiilor de estradă din cadrul Bienalei umorului — „Constantin Tănase" avînd ca președinte al juriului pe compozitorul și muzicologul Vasile Donose, care în ziua de 8 septembrie la Casa de cultură din localitate a conferențiat despre: „Cîntarea României — expresie a democratismului culturii românești contemporane". ● În zilele de 6 și 7 septembrie la Iași în frumoasa stațiune balneară „Strunga" s-a organizat tradiționala sărbătoare folclorică interjudețeană „Trandafir de la Moldova" la cea de a XX-a ediție, avînd ca invitați pe compozitorii C-tin Arvinte și Vasile Spătărelu. ● La Sibiu între 8—16 septembrie în cadrul manifestării „Cibinium '86" s-a organizat simpozionul „Astra și muzica" cu ocazia sărbătoririi a 125 de ani de la înființarea societății „Astra"; au participat muzicologii Romeo Ghircoiașiu și Octavian Lazăr Cosma iar compozitorul Cornel Arion a prezentat referatul „Activitatea muzicienilor G. Dima, T. Brediceanu, Timotei Popovici și Nicolae Oancea în cadrul „Astrei". ● Între 11 și 13 septembrie la Galați a avut loc Concursul de muzică ușoară și populară „Steaua Dunării" cu participarea în juriu a compozitorilor Vasile Donose și Gelu Mihăilă ● Între 26—28 septembrie la Slobozia — Ialomița a avut loc „Gala recitalurilor" manifestare la a III-a ediție, în cadrul căreia în comuna Ograda a avut loc evocarea Ionel Perlea. Au participat muzicologii Alfred Hoffman și Eugen Pricope și compozitorul Nicolae Brînduș. ● La 27 septembrie la Uzinele „Griviția Roșie" din Capitală, muzicologul Vasile Donose a conferențiat despre „Etic și estetic în creația muzicală românească". ● Între 29 septembrie și 5 octombrie s-au desfășurat cursurile de instruire și perfecționare a dirijorilor de muzică populară a Caselor de pionieri din țară, la care au participat folcloriștii Emilia Comișel și George Vancu iar Cornel Arion a susținut referatul „Creația muzicală în ultimele două decenii".

Lucrări de muzică ușoară premiate la concursul de creație „MAMAIA '86"

Marele Premiu

Cornel Fugaru — *De vrei să știi ce înseamnă român*
— *Doar Marea*
Ambele pe versuri de Dan V. Dumitriu

Premiul I

Ionel Tudor — *Va fi coloană în infinit*
Versuri : Andreea Andrei

Premiul C.C. al U.T.C.
Dan Dimitriu — *Bine că pe lume este dorul*
Versuri : Eugen Rotaru

Premiul II

Aurel Manolache — *De dragoste*
Versuri : Sașa Georgescu

Premiu de popularitate

Dan Stoian — *Toamna se numără bobocii*
Versuri : Gerda Stoian

Premiul III

Ion Cristinoiu — *Planeta pămînt*
Versuri : Lucian Avramescu

Jolt Kerestely — *Tăcutele iubiri*
Versuri : Ovidiu Dumitru

Premii speciale ale juriului

George Grigoriu — *Țara mea iubită România*
Versuri A. Grigoriu și R. Iorgulescu
Temistocle Popa — *Vreau iubirea cînd se arată*
Versuri Ovidiu Dumitru
Horia Moculescu — *Și ieri și azi și mîine*
Versuri Aurel Storin
Camelia Dăscălescu — *Un cînt de pasăre măiastră* — Versuri Flavia Buref

Premiul criticii muzicale oferit de A.T.M.

Dani Constantin — *Viața va fi*
Versuri Eugen Dumitru

Premiul centralei O.N.T. Litoral

Dan Ardelean — *Nopți cu stele la Mamaia*
Versuri Angel Grigoriu

Diploma specială a juriului

Marius Marchiș — *Ploaia din vis*
Versuri Marius Marchiș.

A. V.

https://biblioteca-digitala.ro

O prospecție folclorică în comuna natală a lui George Enescu

Dr. Ghizela SULIȚEANU

Față de amploarea deosebită dată în ultimele două decenii cercetării creației și personalității lui George Enescu, muzicologia românească mai avea de împlinit totuși, alături de rezultatele obținute, și cunoașterea mediului folcloric natal al marelui compozitor. Aceasta ca urmare firească a relativ numeroaselor studii prin care se releva în creația acestuia prezența puternică a filonului muzicii populare românești, ca și marea sa iubire pentru meleagurile patriei sale. Cît despre modalitatea de folosire a folclorului în creația sa, absolut toți muzicienii au putut constata, așa cum consemnează și Viorel Cosma în eseul de sinteză *Enescu Azi*, citîndu-l pe Mihail Jora din cuvîntarea rostită la Ateneul Român (21 oct. 1955). „Enescu își construiește singur materialul sonor printr-o adîncire și o stilizare a gîndirii muzicale populare ; crează un stil propriu, de o rară originalitate, și croind calea muzicii culte, devine ctitor de școală" [1].

Astfel, și contribuția pe care urmează să o aducă etnomuzicologia prin operația de culegere și studiere a folclorului local [2], constă nu în evidențierea cutărui sau cutărui citat folcloric în creația enesciană, ci a legăturilor spirituale a acesteia cu fondul tradițional popular zonal, prin meandre a căror obiectivitate să poată fi atestată documentar. Începutul unei astfel de cercetări a fost realizat în luna noiembrie 1984 cînd comuna George Enescu — ce cuprinde șapte localități [3], printre care și satul Liveni în care s-a născut cel a cărui memorie a fost cinstită dîndu-i-se numele său —, a constituit timp de două săptămîni obiectul unei prime cercetări folclorice. Planificată a fi desfășurată pe trei ani, aceasta avea într-o primă etapă scopul de a cuprinde pe cît posibil mai multe dintre manifestările folclorice în diferite perioade de evoluție și de a depista — odată cu implicațiile factorului uman deținător — și felul în care complexul format din natură, om și tradiție a putut constitui ceea ce numim ambianța locului natal. În acest sens au fost avute în vedere o multitudine de aspecte, luîndu-se cît mai multe informații privind nu numai viața folclorică actuală, dar și pe cît posibil mai adînc din trecutul colectivităților respective. Faptul, că avem de aface cu o zonă folclorică bogată, dar care pînă în prezent s-a aflat foarte puțin în atenția etnomuzicologilor [4], deci cunoscută doar în linii generale ca parte a nordului Moldovei, a constituit un motiv în plus pentru a i se acorda o atenție deosebită.

S-a putut realiza pe această cale o primă culegere sistematică cu rol de prospecție și ale cărei rezultate au reușit să ne ofere o imagine reală asupra existenței unui folclor interesant, prezent puternic și în zilele noastre în viața locuitorilor acestui colț de țară. De la cele 52 de persoane, bătrîni, maturi, tineri și copii, de ambele sexe, s-au cules 137 de piese înregistrate, însoțite de numeroase informații reprezentînd — de la cîntecul de leagăn și repertoriul copiilor pînă la obiceiurile sărbătorilor de iarnă și muzica dansurilor populare —, tot ceea ce înseamnă viață folclorică prin muzică, poetică, dans și prilej. Acestea au reușit să ne reliefeze prezența vie în întreaga comună George Enescu, a unui folclor contemporan în cuprinsul căruia, elemente arhaice și altele mai noi, ne indică un proces de evoluție aflat într-un acut stadiu de efervescență. În acest context, grație căruia se poate afirma că aproape fiecare locuitor este un bun practicant al folclorului, amintirile localnicilor despre George Enescu și părinții săi, au intrat în domeniul fermecat al povestirii. De pildă, din cele relatate de talentatul lăutar Gheorghe Ciucur din Liveni redăm [5] : „Povestea tata că tata bătrîn (bunicul) cînta din piston la fanfară, și a prins a cînta o doină. Băiatu lui Costache Enescu o auzit și i-o spus : «Măi, tu cu pistonu tău, poți să mai dormi la maică-ta pe cuptor, că nu merge la piston doina»". „Altădată, se-ntîlnește cu un lăutar, George Enescu venind de la Darabani și lăutaru iera di la Hudești. Și ala ave o vioară. Și George Enescu oprește trăsura și-l întreabă : «Di undi vi ? — „Di la o nuntă. — „Cred că iești obosît, dar așa ave plăcere să-mi cînți și mie o doină, dacă iești bun și vrai să-mi cînți și mie o doină". Iel, lăutaru nu l-a cunoscut pi George Enescu. Amu, o luat lautaru și o prins a cînta o doină... O zis George Enescu din trăsură : „Mă, dă vioara șeia-ncoace s-o văd și ieu". Și cînd o prins a cînta... o doină, lăutaru o rămas lumînare, o rămas încremenit și n-o mai putut zișe nimic. Și Enescu o scos 500 di lei și i-o dat. Apăi lautaru numai s-o uitat la iel, că n-o putut vorbi. Apăi Enescu o spus : „Io sunt George Enescu ș-o plecat...

Tata l-o vazut șî povestea că umbla cu o palarie mari pi cap și să plimba prin cerdac, cînd o vinit tat «cu vizită» [6] di sfîntu Gheorghe, onomastica lui. Și conu Jorj l-o întrebat : «De unde sînteți voi bre ? — Sîntem di la Havîrna. — Și taraf ? — Costică Ciucur, o răspuns tat. Și iera unu cu trompeta și o prins

https://biblioteca-digitala.ro

a cînta... și conu Jorj i-a spus că mai ari di învățat. Ș-apoi le-o dat vin... Pe atunci trăia și tatăl lui, conu Costache...

Sau Galinoaia, mama lui Jenică Galin, cînd venea Enescu îi spunea : «Conașule ieu te-am leganat di mititel», și Enescu îi dădea de fiecare dată cîte ceva... [7]. Tot timpu... spunea față cu sătenii, că cel mai drag loc pentru iel este odaia cu cuptor unde s-a născut... Aceea cămăruță este cea mai scumpă și dorește unde a văzut lumina zilei să vadă și întunericul [8]. Și întradevăr, regăsim această idee, exprimată de George Enescu, de mai multe ori în studiile muzicologilor sub forma : „...locul meu natal, unde vreau să mă întorc odată și odată pentru odihna cea mare" [9].

Este cunoscut, că George Enescu și-a trăit cea mai mare parte a vieții sale în afara comunei natale, dar dacă avem în vedere copilăria și tinerețea cu vacanțele petrecute în satele vecine Liveni și Cracalia, iar mai tîrziu în orașul Dorohoi, pînă după moartea tatălui său (1919), putem afirma că el a venit în contact cel puțin cu următoarele categorii folclorice locale : folclorul „pentru copii" (cîntecul de leagăn și jucatul cu copilul mic), variatul folclor al copiilor, obiceiurile sărbătorilor de iarnă, cîntece și doine, instrumentale și vocale, muzica dansurilor populare, cu caracteriisticele formații țărănești moldovenești de fanfară ; cu fluieraș, și de asemenea cu tarafurile de lăutari în care vioara ocupa locul de frunte. A putut auzi sunetele dulci ale fluierului mic și mare la clăcile de lipit casele, însoțind străvechiul obicei de Anul Nou „căiuții" dar și pe cîmp, în pauza de muncă, intonînd melodii de „jale" și dans, în timp ce horele duminicale și alte sărbători erau axate pe muzica profesionistă și mai subtil evoluată a viorii însoțită de cobză sau țambal. Cît despre strălucitoarea fanfară și în acel timp ca și astăzi încînta — în special la jocul din timpul nunților, toate generațiile.

S-a păstrat în memoria localnicilor amintirea petrecerilor cu lăutari date de „conu Costache" tatăl lui George Enescu, la al cărui conac avea loc în spatele casei — de zilele onomastice și alte sărbători —, hora tradițională [10]. Cît despre cîntece și doine le putea auzi mai ales din gura țăranilor pe cîmp, dar și la rateșul [11] aflat peste drum de conacul din Cracalia. „La han, sărbătoarea, femeile (...) ieșeau afară pe tîrnaț și cîntau. El vine și le scrie cîntecile, știi ca pentru scripcă" [17].

Toate aceste informații și multe altele obținute pe calea cercetării folclorului local, acordă certitudine și au darul de a lărgi chiar afirmația lui Viorel Cosma privind „contactul lui Enescu cu folclorul țărănesc (nu exclusiv cu cel lăutăresc) trebuie acceptat fără rezerve, încă din jurul anului 1900" [13]. Mai putem adăuga însă — grație cercetării etnomuzicologice, că încă mai devreme el putuse auzi : cîntecul de leagăn, jocul cu copilul mic, jucăriile muzicale (fluieraș de soc, din vrej de dovleac, cucută, vioara din strujeni) confecționate de către copii, urăturile copiilor mici la sărbătorile de iarnă, formele adresate păsărilor, animalelor de curte etc., pe care firesc trebuie să le fi practicat și care și-au avut o importantă contribuție la fundamentarea simțămîntului apartenenței unei copilării adînc implantată pe pămîntul natal. Iar acest pămînt, aflat într-o zonă de numeroase vestigii neolitice și de continuitate umană [14], pare să păstreze încă și în zilele noastre o seamă de mărturii din vremuri mult mai vechi decît ne-o poate oferi prima atestare documentară scrisă din anul 1479 [15].

Aceasta ne-o dovedesc o seamă de obiceiuri ca de pildă : prezența unor însemne preparate din aluat de grîu, sau betișoare în ceremonialul funebru [16], înrudirea acestor însemne cu cele după război [17], structura de proză melopeică improvizată a bocetului („jelitului"), frecventa numelor de familie după mamă [18], momentele principale ale ceremonialurilor folclorice : nupțial, funebru și al sărbătorilor de iarnă, etc. cît și anume tipuri și elemente morfologice muzicale și poetice specifice, reprezentînd totodată și apartenența la unitatea folclorului românesc.

Deși materialul înregistrat se află încă în curs de transcriere [19], notațiile schițate doar în urma audierii la turația normală a aparatului, au fost totuși în măsură să ne ofere o seamă de date suficiente pentru a ne da seama că, alături de funcționalitatea și evoluția diferitelor prilejuri folclorice, repertoriul și tipologia fiecărei categorii în parte, ca și anume elemente morfologice muzical-poetice, prezintă un interes deosebit. De pildă, se situează ca făcînd parte din stratul cel mai vechi aflat în zilele noastre, tipul de doină instrumentală avînd structura celular-motivică [20], în desfășurarea liberă și denumit „Doina oilor", „Cînd le-o pierdut și le-o găsit", sau „Cînd merge cu oile în porneală". Nu întîmplător aflăm acest tip în repertoriul pastoral pe întreg cuprinsul țării și de asemenea în zona balcanică la aromîni, macedoneni și albanezi [21].

Îndeaproapea înrudire a acesteia însă cu doina în execuție vocală specific moldovenească, aflată de asemenea în forma liberă, atrage atenție în contemporaneitate, asupra caracterului unitar al zonei. Regăsim, alături de modul *Re* cu inflexiuni cromatice prin oscilarea treptei a patra *(sol-sol diez)*, cadența finală pe treapta *întîi* și cezurile pe treptele *5* și *6*, și tipul structură pentatonică axat pe intervalele de : secundă mare, terță mică, secundă mare, secundă mare, *(re-mi-sol-la-si)* cu cadența finală pe *mi* și cezurile pe *sol* și pe *re* (subton). Acest tip, se prezintă evoluat strofic în cîntecul vechi cu cadența finală frigică și cezura pe terța minoră descendentă și subton, foarte îndeaproape înrudit și cu unul dintre tipurile muzicale vechi și frecvent aflat în folclorul muzical grec insular, dovedit ca bun păstrător

https://biblioteca-digitala.ro

al unui strat antic, ca de altfel alături de alte elemente arhaice prezente în folclorul muzical romînesc"[22], dar și în stratul străvechi al unor popoare balcanice, ca reprezentînd un fond autohton sud-est european.

Tot astfel se mai relevă tipul de bocet axat pe tritonul major îmbinat deseori în formula finală cu terța minoră descendentă, ca și structura de proză-melopeică a acestuia în strînsă interrelație dintre limbajul verbal afectiv și intonarea muzicală a acestuia pe o schemă de factură tritonică și tetratonică [23].

Apoi însăși prezența obiceiului coregrafic de Anul Nou, „căluții", frecvent și caracteristic de altfel pentru zona județului Botoșani, ca și tipurile diferite de urături, de la copii purtați în brațe la cei mai mari, fete și flăcăi, alături de strigăturile improvizate, desfășurate cu prilejul nunții, sau textele de urare ușor ironice anume create de urători, sau balada tip Letin Bogat aflată în repertoriul de urări al fetelor etc., toate acestea ne conturează una dintre interesantele zone folclorice aflate la poporul român.

Tot aci mai găsim : fenomenul lingvistic al rotacismului, de pildă în doină sau cîntece vechi ca și în vorbirea curentă a generațiilor mature ; cuvintele : „nimărui" în loc de „nimănui", „ai" în loc de „ani" ; apoi formula de adormire „liuliu", ca reprezentînd local stratul cel mai vechi din zilele noastre ; și de asemenea, puternica prezență a structurii prozei melopeice din jelitul funebru.

Realizarea fișelor personale [24], ca și informațiile luate la absolut fiecare piesă culeasă în parte privind toate categoriile folclorice existente, ne-au atestat preferința, ce-i drept diferențiată desigur — a tuturor generațiilor, pentru viața folclorică.

Pentru generațiile mature, cîntecele erau învățate mai ales „după necazuri" [25], („dacă nu cîntam nu știu dacă mai trăiam. Cîntam și prășam și lacrămile curgeau... Ieu nu cînt de cîntec. Pentru mine și traiul meu cînt") [26].

Iar bătrînul lăutar din Liveni ne-a spus despre cunoscutul cîntec de înstrăinare „Vai de copilul străin", în care sînt date condițiile grele de lucru din trecut ale celui plecat din satul lui, sfîrșind cu versurile zicalei moldovenești . „Fie pîinea cît de bună / Dacă ie-n țară străină / Fie pîinea cît de rea / Tot mai bine-n țara mea", ...Ie vechi grozav. Di vre-o cinșpe ani nu l-am mai cîntat. Niș bătrînii nu-l mai cereau. Tata îl cînta. Mai nainte iera cîntic cerut. Să fie și trizăși di ani... Îl cerea la cumetrii... Iera dintre oaminii năcăjiți, plecați un timp din sat" [27]. Dar și astăzi, ca și în trecut, rostul cîntecului este să aline, să corespundă necesității de moment ale unei vieți realiste. Astfel, despre un cîntec de dragoste, învățat în urmă cu patruzeci de ani, cîntec nou în aceea vreme, femeia ne-a relatat : „Iera cîntec nou. (...) Ca să-l cînte toată lumea, îl cînta un an di zile... P-ormă ieșea alte cîntece. Care-l iubea, rămînea să-l cînte toată viața. Mie mi-o plăcut cîntecu ăsta : «Ochii negri sînt frumoși». O Doamne ! ce-l mai cîntam cîntecu ăsta la cîmp și acasă. (...) Cînd iești în casă singur, toate cîntecele îți vin în minte" [28].

Iar dacă în zilele noastre mijloacele mass media și în special televizorul — prezent aproape în fiecare casă din satele comunei George Enescu —, au diminuat procesul de creație al cîntecelor, tineretul — și ca întotdeauna în special fetele —, își adaptează cîntecele auzite introducînd, de pildă, numele satului lor, ca în cîntecul „jocu-i din bătrîni lăsat", lansat la televizor de cîntăreața moldoveancă din Ansamblul armatei, Marioara Velicu, cînd „mai multe fete di la noi din clasă am pus vorbele „hora dumencilor", în loc di „hora moldovencilor", ca să fie vorba di comuna noastră Dumeni" [29].

Deloc paradoxal, în momentul de față avem motive să presupunem, că și prezența cîntecului popular, aparent de petrecere, „Am un leu și vreau să-l beau", din renumita Rapsodie I-a a lui George Enescu, a corespuns unui proces de creație pornit și aci dintr-o necesitate patriotică. Astfel, la cele scrise de Virgil Medan privitor la această temă [30], ținem să accentuăm următoarele : a) a) George Enescu a învățat cîntecul în copilărie de la lăutarul Nicolae Filip zis Laie Chioru [31] ; b) așa cum știa cîntecul bătrînul lăutar din Liveni, de la tatăl său, versurilor „Am un leu și vreau să-l beau / Nici acela nu-i al meu", le urmau versurile : „Măi stejar pletos și verdi / România nu să pierdi / Mulți voinici au vrut s-o ia / Și-au găsit viteji în ea". Deci preluînd acest cîntec, George Enescu a creat, îmbinînd nostalgia copilăriei cu spiritul patriotic pe care această melodie îl promovase încă cu cîteva decenii înainte de a o fi învățat el în copilărie [32] ; c) melodia nu pare a fi de proveniență instrumentală [33], ci vocală ; d) față de varianta apărută în anul 1851 în notația instrumentală a lui Carol Miculi [34], prima consemnare din folclorul maghiar este apărută mai tîrziu, în anul 1875 [35] ; și ar putea să fie o influență a unei puternice prezențe în acel timp a tipului muzical respectiv, frecvent în Moldova și posibil cu o circulație accentuată de trupele ambulante de teatru românești ; e) și astfel difuzată și spre ciangăii din Moldova [36] ; f) melodia din Liveni și așa cum figurează de altfel în creația lui Enescu, prezintă caracteristici tipologice specifice folclorului românesc ; g) bătrînul lăutar din Liveni nu cunoaștea faptul că Enescu a folosit acest cîntec în creația sa.

O altă categorie folclorică bine păstrată o constituie ciclul manifestărilor sărbătorilor de iarnă. Dintre acestea se evidențiază „Jocul Căiuților" în suita căruia „urătura" sau „plugul la geam" nu numai că deține rolul prim, de deschidere a obiceiului, dar este și un prilej de creație bogată [37], axată pe tiparul tradițional. Pe fondul „urăturii" spusă în dreptul

https://biblioteca-digitala.ro

ferestrei, în curte se desfășoară cele șase dansuri componente ale suitei coregrafice. Faptul că acestea sînt executate doar de tineri necăsătoriți, în timp ce următorul și fluierașul pot fi căsătoriți, și chiar mai în vîrstă, pare să fie o modalitate mai nouă în timp, deoarece în trecut și aceștia trebuiau să fie dintre flăcăi. Semnalăm că obiceiul „călușii" este foarte îndrăgit de colectivitatea comunei și este practicat de tineri începînd de la vîrsta de 16—17 ani pînă la căsătorie. Astfel, tineri și cu armata făcută, operatori chimiști, zootehnicieni, tractoriști, agricultori, continuă să practice acest frumos obicei și să-l transmită generațiilor mai tinere încununat de premiile obținute la diferite festivaluri ale „Cîntării României". Este deasemenea impresionantă mărturisirea acestor tineri — întîlnită de altfel și în alte locuri din țară [38], privind plăcerea de a practica obiceiul, și totalul dezinteres față de banii primiți în dar. „Dacă iesă cineva să dea un bacșiș. dă la fiecare. Da nu banii contează. (...) Pentru distracție... Ne mai cinstește cu cîte un pahar di vin" [39]. Plăcerea practicării, fără a se conta pe vreo plată în bani, ci primirea doar a darurilor tradiționale, s-a putut observa de altfel la toate generațiile, precum și la practicarea altor obiceiuri ca : vornicitul din ceremonialul nuptial, sau jelitul și facerea însemnelor din ceremonialul funebru, sau chiar cîntatul din fluier la diferite ocazii de joc. Toate aceste norme de conduită socială tradițională își aduc contribuția la închegarea unității colectivității respective.

Un loc însemnat îl ocupă în zilele noastre dansul popular. Acesta este prezent deopotrivă în repertoriul tineretului ca și în acela al maturilor, cu diferența că tineretul îl asociază mai întotdeauna cu dansurile moderne, pe care le intercalează de obicei, în mijlocul prilejului, fie el bal, reuniune de sărbători sau jocul duminical. Ca instrumente, pentru dans este preferată formația de fanfară cu sonoritatea ei pătrunzătoare [40], rămînînd fluierului locul tradițional de a fi prezent la clăci, pe cîmp, la celelalte locuri de muncă, în armată, și oriunde o pauză incită la veselie și visare. Nu întîmplător majoritatea instrumentiștilor din fanfară au început de mici copii prin a cînta în joacă din fluier de soc, vrej de dovleac, tulpină de cucută etc. Unii dintre acești copii au sfîrșit prin a deveni veritabili constructori de fluiere, folosind cu măiestrie, de la lemnul de prun la țeava de alamă sau de cupru, sau tuburile de nailon.

O situație specială o dețin instrumentele muzicale cu corzi, respectiv vioara, în trecut însoțită de cobză apoi de țambal, iar de mai bine de două decenii de acordeon. Astfel, dacă lasfîrștiul secolului trecut și pînă în primele două decenii ale secolului nostru, ea părea preferata aproape a tuturor prilejurilor, încetul cu încetul a trebuit să cedeze locul, strălucitoarei formații de fanfară. În acest timp însă, fluierul mic și mare, nu a fost îndepărtat și și-a continuat prezența în modul cunoscut. Vioara însă — prin repertoriul ei și bătrînii lăutari, ne-a putut oferi o imagine a măreției din timpul copilăriei și tinereței lui George Enescu. O dovadă a fascinației pe care vioara o produce și în zilele noastre asupra copiilor, este și faptul că la Liveni, jucăria preferată construită de către copilul mic, chiar de la vîrsta de 5—6 ani, a rămas vioara de „strujeni", aceeași pe care marele muzician și-a plimbat pentru prima dată degetele. Semnalată și înregistrată în aproape toată țara în repertoriul folcloric al copiilor [41], culegerea realizată cu copiii din satul Liveni ne-a oferit cîteva exemple admirabile, cu valoare de document. Copilul în timpul execuției, nu numai că urmărește să imite mișcările unui violonist, dar depășește acest stadiu printr-un avînt deosebit al execuției. „Tata mi-a făcut prima vioară. Aveam mai puțin de patru ani. Nu mi-a cîntat cu gura, doar mi-o scîrțîit din ia și mi-a arătat cum s-o ud. (...) Am auzit muzicanții cari o vinit la hram, la Constantin și Elena. O vinit acasă și ne-o cîntat cu vioară și acordeon. (...) Tata ave o vioară cînd ieram mic, da o vîndut-o. L-am auzit pi tata. Cîntece ne cînta la vioară nu jocuri. N-am mai cîntat din clasa doua, da i-am făcut vioară lui Florin (fratele mai mic). Mai bini să cîntă jocuri decît cîntece la vioara din strujeni" [42].

Ascultînd astfel de execuții, noțiunea de jucat pare să dispară în favoarea seriozității interpretării. Și uimitor, sunetele scoase, îmbinate cu ritmul, apar extraordinar de muzicale, iar pentru muzicianul format, foarte interesante.

Nu putem încheia această scurtă prezentare a cîtorva dintre rezultatele obținute în această prospecție folclorică fără a nu menționa locul pe care folclorul și muzica îl ocupă în cadrul activității Căminului Cultural. Semnalăm existența unui cor bun format din 80 de persoane și condus de învățătorul Valentin Avrumuțoaiei, de altfel fiul unui renumit lăutar violonist local, ca și a unei brigăzi artistice conduse de învățătorul Mihai Livanu, a unei echipe de montaj literar-muzical condusă de prof. Viorica Pavel, un grup vocal feminin și o formație de datini și obiceiuri, cu fanfară îndrumată de învățătoarea Maria Livanu [43]. Dacă realizările artistice îndreptățesc diferitele premii obținute, nu mai puțin merită de relevat faptul că participarea la repetiții cale de kilometrii făcuți de coriști pe jos, din satele componente spre centrul comunal, constituie un exemplu de abnegație, entuziasm și dragoste vității comunei George Enescu.

Cercetarea folclorică ne-a oferit o seamă de premize pentru a se putea prevede în viitorul apropiat posibilitatea dezvoltării activității artistice pe măsură ce vor mai fi antrenați și foarte buni cîntăreți și instrumentiști locali de toate vîrstele. Atît transcrierea integrală a materialului cules în noiembrie 1984, cît și

https://biblioteca-digitala.ro

aceea a viitoarelor culegeri, ne va atesta prezența unui folclor compact și unitar, apt a constitui nu numai obiectul unor cercetări etnomuzicologice, sociale-istorice, psihologice, folclorice, literare și coregrafice, dar totodată de a fi un fecund izvor pentru creatori, cari întocmai marelui George Enescu vor simți și transmite filonul prețios și fecund al tradiției.

NOTE

[1] Viorel **Cosma, Enescu Azi. Premise la redimensionarea personalității și operei în conștiința prezentului.** Timișoara, 1981, p. 8—9.

[2] Putem afirma chiar că, dacă aceasta ar fi fost realizată mai din timp — spre începutul studierii creației enesciene — posibil că s-ar fi redus ulterior unele considerente gratuite.

[3] Liveni, actualmente numită George Enescu, Cracalia (Dumeni I), Dumeni (Dumeni II), Popeni, Arborea, Sipoteni (Dumeni III) și Stînca.

[4] Așa cum reiese din infimul material cules din fostul județ Dorohoi aflat în Arhiva Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice din București.

[5] Gheorghe **Ciucur,** 73 ani-fișa personală, Liveni, George Enescu Jud. Botoșani culeg. G. Sulițeanu, la Cracalia, 8 noiembrie 1984.

[6] Obicei străvechi de felicitare în zori, de ziua onomastică, practicat ulterior și de către lăutari, cari cu acest prilej cîntă anume cintece și jocuri.

[7] Adela **Berbinschi,** 80 ani Liveni, 11 Noiembrie, 1984, Culeg. G. Sulițeanu.

[8] Dumitru **Pavel, Insemnări din trecutul satului Liveni, în prezent George Enescu,** jud. Botoșani. Anul 1973 ms. aflat la prof. Valerian **Pavel,** fiul autorului.

[9] În 1920, la Gheorghe **Firca, George Enescu, muzicianul patriot,** Simpozion George Enescu, București, 1981, p. 77—80 (p. 79).

[10] Așa cum a fost fotografiată înainte de primul război mondial în ziua de Constantin și Elena, ziua onomastică a tatălui său.

[11] Denumire dată hanurilor aflate la răscruce a unui drum principal și fost popas de diligență și schimbare a cailor poștali.

[12] N. **Hodoroabă, George Enescu, Contribuții la cunoașterea vieții sale.** Iași, 1927, p. 47.

[13] Viorel **Cosma, Enescu Azi ...** op. cit., p. 103.

[14] Muzeul de istorie a Județului Botoșani, inf. muzeograf prof. Pavel Sandurschi, Botoșani, 2 XI 1984.

[15] Gheorghe **Goșu,** profesor de istorie la școala din Cracalia, ne-a informat, că într-un document aflat la Arhivele Statului apar ca sate libere (răzeși) Liveni și Popeni.

[16] Denumite „pomeni", se fac numai pentru ceremonialul înmormîntării și cel al pomenirii. Acest obicei este larg răspîndit la poporul român în special în Moldova, Muntenia și Dobrogea unde găsim aceleași însemne. v. Ghizela **Sulițeanu, Elemente ale culturii neolitice Cucuteni-Băiceni la poporul român, Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice,** A. București, 1980.

[17] Bucata de lemn pe care sînt însemnate cu semne speciale anume mesaje cu caracter economic.

[18] De tip : Azamfirei, Adochiței, Adomnicăi, Avrumuțoaiei etc.

[19] Operație care mai necesită aproape un an de lucru. Pînă în prezent s-a realizat schițarea tipologică prin transcrieri sumare sau fragmentare, însă controlate după o audiere integrală.

[20] Numită astfel datorită motivelor muzicale fundamentale pe celule muzicale de natură independentă, încă perfect sesizabile ce reprezentînd un strat originar în evoluția motivului. v. G. **Sulițeanu, Muzica dansurilor populare din Muscel-Argeș,** București, 1775, prezentată însă în manuscris Institututului de Folclor din București în 1962, p. 70.

[21] Fenomen pe care-l atribuim ca aparținînd fondului antic sud-est european.

[22] Pe care le-am raportat la un fond antic sud-est european v. Gisela **Sulițeanu, Antique South. East European elements in the Roumanian and Greek contemporary musical folklore, Musikethnologische Sammelbande,** nr. 7 Graz, 1985 (1982, Limasol-Cipru). Acest tip frecvent la români a fost tratat în special în lucrarea, **Pour une methodologie unitaire d'étude du folklore des peuples impliqués dans la culture mediterannéene,** Delfi, 1985.

[23] Și aci, ca și la întreg poporul român, nucleele **la-sol-mi** și **la-sol-mi-re** atribuite de Robert **Lachmann** și ulterior Walter **Niora** unor forme primere de expresie a sistemelor sonore — se dovedesc, alături de formula **sol-mi-re,** puternice generatoare a sistemelor sonore mai evoluate.

[24] Acestea cuprind odată cu datele de identitate privind persoana și familia ei, și o seamă de informații reprezentînd de la caz la caz, opinia acesteia asupra vieții folclorice, ocazia și felul în care și-a însușit cîntecele, etc.

[25] Catinca **Moruz,** 63 ani, Dumeni-George Enescu, culeg. G. **Sulițeanu,** 10 XI 1984.

[26] Adela **Rotaru,** 59 ani, ibid.

[27] Gheorghe **Ciucur,** 73 ani Liveni, ibid. cas. 3Id.

[28] Adela I. **Rotaru,** 59 ani, ibid. 11 XI 1984.

[29] Tania El. **Răileanu,** 15 ani, ibid. 8 XI 1984.

[30] Virgil **Medan, Considerații asupra unei teme din rapsodia I de George Enescu,** Simpozion George Enescu, 1981, Editura muzicală, București, p. 380—385.

[31] Viorel **Cosma,** op. cit., p. 43.

[32] Gheorghe **Ciobanu, Izvoare ale muzicii românești. Culegeri de folclor și Cîntece de lume,** București, 1976, p. 96—97, 177 apud. Virgil Medan pp. cit. p. 177.

[33] Virgil **Medan,** op. cit., p. 381.

[34] Carol **Miculi, Douze airs nationaux roumains II,** 1851 nr. II p. 5 apud. Virgil **Medan,** op. cit., p. 381 (culese în 1849—1853).

[35] Bartalus **Istvan, Magyar nepdalok** II, Budapesta 1875, p. 195, apud. V. **Medan,** p. 383.

[36] Din păcate Bela **Bartok** în **Cîntece populare din Bihor,** nu specifică originea variantei maghiare date.

[37] La o urare de peste 140 de versuri, urătorul a încheiat spunînd : „Apăi doamnă, să știți să scrieți, și pînă mîine dimineață scrieți. Mata scrii caietu și-l termini și-ncepi altu" — Nicolaie **Romaniuc,** 42 ani, Cracalia, 8 **XI,** cas. 1, IIk.

[38] Ghizela **Sulițeanu, Une manifestation interessante de la coutume „Calouch d'Hiver" dans la zone danubienne de la region de Brăila.** Congresul sud-est european București, 1974, **Studii de etnografie și folclor, din jud. Brăila,** vol. II, 1976

[39] Nicolae **Romaniuc,** cit. cas. 1IIk Cracalia.

[40] Formația reprezentativă la diferite concursuri este cea din Popeni (Liveni-Cracalia) cuprinde : 1 clarinetist, 1 helicornist („trîmbițaș), 1 flighornist („trîmbițaș-piston"), 1 trombonist și 1 dobaș.

[41] Ghizela **Sulițeanu, Importanța studierii instrumentelor muzicale — jucării construite de copii în folclorul românesc. Studii de folclor.** Sibiu, 1982.

[42] Dan Cozmoleanu. 10 ani, Liveni 13 XI, cas. 4Ix și 4IIIa-c., Florin **Cozmoleanu,** 8 ani, cas. 4Iy.

[43] Informații obținute de la învățătorul Nicolaie **Dupis,** Secretar de Partid și Directorul Căminului Cultural George Enescu, la Cracalia, 6 XI 1981.

https://biblioteca-digitala.ro

Colecția națională de folclor

Marin MARIAN

Așa după cum nu se poate vorbi despre literatura română explicîndu-i devenirea prestigioasă doar prin unicul reper, fondator, al marii desăvîrșiri eminesciene, la fel și în muzica românească nu putem invoca doar marea izbîndă enesciană întru propulsia și identificarea spiritului și a creativității românești în muzica lumii. Pentru noi românii totul a început prin folclor. „La început a fost Folclorul" — trebuie să spunem; întreaga noastră spiritualitate își află rădăcinile înfipte adînc în folclorul care a constituit mai întîi un *missus formativus*, matricea generativă, și apoi aproape în exclusivitate, aerul și pîinea cea de toate zilele a spiritului autohton. Cultura muzicală românească își recunoaște în folclorul muzical un element ineluctabil al conștiinței de sine.

Multașteptatul eveniment al restituirii culturale și al punerii în circulație a acelor valori de neprețuit ale creației și interpretării muzicale populare autentice, care au fost adunate, înregistrate și notate cu migală, cu sacrificiul și cu pasiunea multor cercetători și savanți de la începutul și pe parcursul întregului nostru secol, publicarea deci a imensului fond aflat în arhivele Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice este un fapt cît se poate de meritoriu și îmbucurător, care a început nu de mult să se înfiripe în mod promițător. Astfel, începînd de anul trecut, casa de discuri Electrecord, a lansat progresiv prima serie a unei antologii intitulate „Colecția Document", care, tematic, încearcă o prezentare cît mai amplă și diversă a tarafului românesc tradițional în aspectele cele mai specifice și reprezentative, cele mai arhaice și genuine ale folclorului românesc, întîlnit în regiunile Olteniei, Bucovinei, Bihorului, Aradului, Vlașcăi, Ilfovului și Teleormanului, în Cîmpia Transilvaniei, Maramureș și Oaș.

Ediția aceasta, reunind șase discuri, s-a bucurat de un deosebit succes, imediat după primul contact cu publicul, atît în țară cît și în străinătate. Sîntem siguri că o mai bună difuzare și un tiraj mai serios vor face răsunător acest succes. De altfel cererile de pe piața internă au crescut puternic și în puține magazine specializate se mai pot găsi două sau trei numere ale seriei. În Anglia, la scurt timp după apariția imprimărilor, a fost solicitată susținerea unei prezentări a problematicii pe care o circumscrie prezenta serie „Document", și care a fost conferențiată de dr. Speranța Rădulescu — protagonistul acestui eveniment editorial. Sîntem îndreptățiți să fim entuziaști în fața acestui major eveniment, întrucît el se impune ca atare înaintea a cel puțin trei mari domenii de manifestare și zone de interes ale culturii noastre muzicale: cercetarea și cunoașterea științifică, receptarea estetică, și obiectivarea (creația și interpretarea) artistică. Aceste înregistrări sînt de o extremă valoare pentru folcloristica românească și pentru „democratizarea" etnomuzicologiei, diversitatea și complexitatea pieselor imprimate fiind grăitoare pentru diversitatea și complexitatea problemelor delicate cu care se confruntă știința despre folclor pentru determinarea și sistematizarea legităților unor aspecte legate de instrumentația și armonia populară, heterofonie, poliritmie și acompaniament în omofonie, timbralitate și vocalitate în ansamblul popular tradițional. Pentru întreaga problematică, piesele înregistrate constituie exemplificări sugestive. Valoroase mai sînt aceste vechi interpretări și pentru orice meloman sau om de cultură receptiv la folclor, pentru cultura noastră muzicală în general, deoarece rafinamentul și arhaicitatea, veridicitatea și vitalitatea, etosul și patosul atît de genuin și deplin pe care îl dețin este unul de neînlocuit și inimitabil, adesea inaccesibil epigonismului folcloric, creației și interpretării muzicii populare în afara realităților existente ale tradiționalismului folcloric, play-back-ului de la televiziune și multor orchestre populare amatoare și profesioniste ale centrelor artistice citadine, temperajului perfect și acurateții vocii interpreților de reclamă, virtuozității impecabile și timbralității suprapondelate a marilor orchestre de muzică populară de largă audiență. Și în fine, utilă este această ediție însăși folclorului românesc contemporan, creatorilor și interpreților de azi de la orașe și sate care, în acest fel, și în acest ceas al marilor primeniri și evoluări ale folclorului românesc, beneficiază de acest optim reper al creativității autentice și originale.

Discul consacrat tarafului tradițional din Bucovina (II) conține cîntece ceremoniale de nuntă și — în majoritate jocuri specifice regiunii de nord a Moldovei (Ursăreasca, Arcanul, Cărăgheasca, Șuhacul, Huțulca, Polobocul ș.a.). Întreg acest repertoriu instrumental (împreună cu unicul cîntec vocal: Spune, măiculiță, spune) a fost cules din satul Fundu Moldovei de la una și aceeași formație surprinsă în trei etape pe parcursul a două decenii (1936—1956); muzica aceasta încîntă, prin rudimentaritatea și arhaismul, spontaneitatea și sinceritatea expresiei, prin suprapunerile heterofonice, strettoul în care se succed temele melodice și micile disocieri dintre interpreți. Muzica tarafului din vestul Transilvaniei (III) este reprezentată prin înregistrări efectuate la începutul anilor '60 de către Pascal Bentoiu, Ovidiu Bîrlea, Constantin Costea, Ioan T. Florea, Iosif Herțea și George Vancu, în cîteva sate din Bihor (Dumbrăvița, Cărăudeni și Pietroasa) și Banatul arădean (Covăsînț, Sîmbăteni). Toate aceste piese de joc (în majoritate ardelene — cu diferite alte apelative locale: Pe picior, Hăndrăgelul ori „Sorocul mare"; dar și Mănățele, Poarge sau Măruntele) se revendică unui arhaic substrat muzical, sînt întrețesute eficient — în ordinea efectului spectacular — cu strigături cu ritm, rimă și înțelesuri subtile, broanca („violoncelul" monoxil ale cărui corzi sînt lovite cu bagheta de lemn a „piscălăului", instrument specific zonei

https://biblioteca-digitala.ro

Aradului și a sudului transilvan) susținînd penetrant și timbrat canavaua heteromorfică a ritmului. Organologia în taraful din centrul Transilvaniei (discul V — acoperind larga zonă a Cîmpiei Transilvaniei care cuprinde văile Someșurilor, Tîrnavelor și Mureșului, delimitată de cele trei lanțuri carpatice) este lipsită de elemente „exotice", deține în genere doar trei categorii muzical-dramatice : purtate, fecioresti și învîrtite ; și totuși, viorile, viola și contrabasul realizează o mare plasticitate și diversitate de expresie, fiecare sat din cîmpie elaborîndu-și propriul său univers repertorial al muzicii de dans. Pentru Cîmpia Dunării (Discul IV : Vlașca-Ilfov-Teleorman) editorii au ales ca reprezentative trei melodii de joc (Brîu, Geampara și Căluș), trei cîntece epice, trei de dragoste și două ceremoniale de nuntă, dintre culegerile făcute de Tiberiu Alexandru, Ovidiu Bîrlea, Gheorghe Ciobanu, Emilia Comișel, B. Marcu, V. D. Nicolescu și C. Prichici între anii 1940—1953. La capătul opus al țării, în nordul Maramureșului și Oașului (VI) universul sonor al danțurilor (fecioresti, bărbătești, învîrtite sau roate) apare mult mai straniu și tensionat ; piesele (înregistrate de către Eugenia Cernea, Iosif Hereța și Mariana Kahane în anii '60, prin satele Breb, Glod, Berbești, Mara și Deseși — Maramureș ; și prin Tîrșolț și Bătarci — Oaș) trădează cultul unei estetici muzicale aparte, proprii acestui spațiu geografic și cultural, sensibilă sonorităților aspre, incisive și dure ale viorilor (ori zongorelor și ceterilor), pregnanței energice, monocrome și izoritmice a chitarei (zongoră) și puternicei pigmentări introduse de țipuriturile (aceste combinații zonale dintre strigături și chiuituri) laconice sau îndelungate, bine impostate și ritmate, diverse afectate timbral și onomatopeice, ale vocilor omenești.

Încercînd să suplinească oportunitatea unui pliant adițional, coperta mapei fiecărui disc (de o excelentă prezentare grafică, datorată lui Decebal Scriba), este supraîncărcată cu texte informative de o deosebită valoare documentară, explicativă și educativă. Textul în limba română oferă date despre muzica prezentată pe disc, despre instrumentariumul ansamblului, referiri asupra zonelor culturale, anilor în care au fost efectuate înregistrările de teren, numele culegătorilor și cîteva elemente biografice aparținînd interpreților. Scurte prezentări sînt astfel făcute unor rapsozi și leaderi de formații, ca, Sidor Andronicescu (Bucovina II), Mitică Burcea și Gheorghe Moți — „privighetoarea clejanilor" (Ilfov-Vlașca-Teleorman IV), cu toții pilde ale neîncetatei perfecționări muzicale întru integrarea muzicii și tehnicii lor interpretative în hotarele valorii și optimității artistice, dar și exemple ale spiritului conservator în cadrul autenticității și tradiționalismului. Iar textul tradus în engleză urmărește în mod concis dar sistematic și riguros prezentarea generală a trafului tradițional românesc, oferind lectorului un serial — fiecare fragment de pe mapă trebuie aliniat și continuat cu acela aparținînd discului următor al seriei, pentru a forma un singur text — în a cărui fluență este surprinsă și epuizată în linii generale întreaga problematică a specificității, particularităților, autenticității și fenomenalității muzicii populare românești pentru ansamblul instrumental.

Fie că materialul înregistrat pe disc a fost recondiționat, fie că uneori piesele au fost reinterpretate și reînregistrate conform interpretării și înregistrării anterioare, originale, calitatea acustică a imprimărilor este în general impecabilă. Excelent alese, piesele ne dau deseori senzația insolitului, grație frusteții, rudimentarității pe alocuri, arhaicității pe care ne-o comunică, vitalității debordante, pline de o forță emoțională extraordinară, posedînd întreg farmecul spontaneității și autenticității populare. Asemenea folclor n-a prea audiat orașul românesc, decît foarte rar prin emisiunile de radio. De aceea aceste discuri cu înregistrări de arhivă, pot realiza pentru noi o adevărată revelație a folclorului românesc, reala *întîlnire cu folclorul* a omului contemporan de cultură.

Valoarea pieselor imprimate reflectă rigoarea profesională a tuturor celor ce cu osîrdie au contribuit la editarea acestei antologii (între care, pe lîngă cei deja pomeniți se cuvine să mai amintim pe Ioan Ilișiu — directorul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice, pe cercetătorul Horia Bernea și editorul Stela Nachi). Și mai reflectă pe de altă parte și izbînda în fața marii dificultăți a alegerii reprezentativului suprem și proxim, dintr-un material imens și neredundant, calitativ prin excelență, pe care-l deține arhiva de folclor muzical. (A se vedea discul nr. III și nr. V, care ne informează că selecția pieselor a fost făcută în baza indiciilor comunicate încă la începutul secolului de Bela Bartók).

Apariția acestor discuri n-a rămas însă unicul act recent de valorizare editorială a muzicii tarafului tradițional, ci, în paralel cu acesta, el a fost împlinit prin apariția la Editura muzicală a două volume consacrate aceluiași obiect : *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale* — volum semnat de Corneliu Dan Georgescu, și *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc* — volum semnat de Speranța Rădulescu. Lansate sub antetul Colecției Naționale de Folclor, aceste ample monografii conțin cîte un riguros studiu științific (cuprinzînd aproape 100 de pagini) de investigare și tratare teoretică, de sistematizare a tuturor aspectelor morfologice pe care muzica populară românească le manifestă în toată complexitatea și simplitatea, frusteța și frumusețea, arhaicitatea și sinceritatea sa de act existențial și estetic. În studiul cărții sale, Corneliu Dan Georgescu, scrutează fugar întreaga activitate de cercetare a muzicii jocului românesc popular din ultimele trei decenii, enumerînd cîteva din contribuțiile mai importante aduse în acest domeniu al cunoașterii științifice în această perioadă, elaborîndu-și minuțios propria metodă de lucru prin analiza atentă a rolului și a elementului muzical în (și decalchierea acestuia față de) cadrul complexului sincretic al actului muzical-coregrafic. Autorul analizează fondul structural, ritmic, melodic și arhitectonic al melodiei de joc și remarcă aspectele dinamice ale repartiției zonale, elaborează o clasificare eficientă a melodiilor instrumentale de joc, o tipologie muzicală ramificată în familii tipologice congruente aparținînd jocului popular, și închide studiul cu cîteva aprecieri și repere relative evoluției istorice a genului pînă în contemporaneitate

https://biblioteca-digitala.ro

Corpusul de melodii conține peste 500 de pagini de exemple muzicale, scrise pentru instrumentul de bază (prim/solistic/melodic) într-o notație simplă (simplificată adesea) și accesibilă, urmînd cu fidelitate criteriul reprezentării exhaustive și a citării reprezentative a organologiei naționale, cît și a extensiei și diversității geografice și metro-ritmice a muzicii jocului românesc. Pentru această muzică, prezenta antologie rămîne cel mai complet atlas.

Dacă aspectul monodic al muzicii de dans pare, în ordinea teoretizării, o problemă mai puțin disputată și precedată de mai ample investigații și investiții, culegeri, sistematizări și notări, problema armoniei populare rămîne de o delicatețe și complexitate încă insuficient elucidată și exhaustiv atinsă. Iată pentru ce este notabilă valoarea lucrării semnate de Speranța Rădulescu, constituind un merituos și util răspuns, complement sau dual, la acest prim set de discuri din Colecția Document, care la rîndul său constituie replica vie a ceea ce va fi adnotat, teoretizat și prezentat în volum sub forma sistematizării teoretice și a transcripției antologice. Și mai constituind încă, acest volum, un excelent și util manual orientării, comparării, cunoașterii și aplicării, verificării autenticității și purității operării folclorice a universului sonor de către tarafurile și orchestrele populare amatoare și profesioniste contemporane. În acest sens, de remarcat rămîne claritatea concluziilor celei de a treia părți a studiului introductiv: *Limbajul armonic al jocurilor românești*, cu problemele centrale de concentrare a atenției asupra „idiomurilor armonice" și cu sinteza sa asupra acompaniamentului armonic în taraful tradițional (III, 1, 5). Plecînd de la simpla constatare că „Țăranul, negreșit, nu practică armonia, totuși o gustă" (Constantin Brăiloiu), Speranța Rădulescu merge mai departe de ceea ce istoria muzicii a conștientizat drept factorul armonic, modal și diatonic, al muzicii populare, și de ceea ce etnomuzicologia a concluzionat în problema acompaniamentului armonic (vezi partea II-a, 3, 4), studiind diferențele specifice și rafinamentele întîlnite în armonie datorită timbralității cu care operează ansamblul (vezi: *Acompaniamentul al cărui compartiment secund este dominat de cobză, chitară, zongoră / țambal / vioară — violă / acordeon*, în III, 2, 3, 4), operînd asupra fenomenului armonic al folclorului românesc cu ajutorul termenilor generici ai „plurivocalității" și omofoniei (v.p. II: *Omofonia în contextul formelor plurivocale relevate de folclorul românesc*, în special pct. 1, 2). O temeinică prezentare a variantelor tarafurilor tradiționale și a orchestrelor populare în dispozițiile lor tipizante sau disnomice, în tendințele lor dizolvante sau aglutinante de elemente noi și sugestii sonore, este făcută de autoare chiar la începutul studiului său (I, 1—6). Antologia care constituie partea a IV-a a prezentului volum, cuprinde 758 de transcrieri (dintre care aproape jumătate sînt redactate de autoare) ale unor cîntece cu acompaniament armonic (piese culese din 1928 încoace), în aspectele cele mai tipice și specifice din cele mai reprezentative zone folclorice.

Înregistrarea pe disc a unei cît mai considerabile părți din înregistrările de arhivă, împreună cu publicarea unor asemenea antologii avizate de un stil și metodă profund științifice, constituie un act necesar și de o înaltă valoare și sens nu numai pentru folcloristica românească contemporană, ci și pentru însuși folclorul român.(Căci pentru actualitatea folclorului românesc mai sînt încă multe de făcut din partea culturii noastre. Proliferarea genului folcloric și cultivarea gustului public pentru acesta este un fenomen din cele mai ample și complexe ale contemporaneității românești, dar încă nevegheat suficient de o critică specializată și nu corespunzător urmărit de o eventuală cronică a muzicii populare. Aceasta, doar ca să dăm un exemplu pentru un aspect în care fenomenul folcloric modern rămîne prea descoperit din partea unei asistențe responsabile și strict necesare: atitudinea critică de specialitate și de masă. Ceea ce deocamdată ar fi minunat ca să se continue și să se intensifice, ar fi publicarea acestor antologii critice, mai ales a imprimărilor de disc cu care Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice intenționează să continue seriile colecției „Document", imprimări care merită a fi susținute cu orice efort. Căci aceste venerabile antologii sonore constitue pilde vii și oglinzi ale folclorului românesc contemporan, utile reflectării și primenirii sale.

https://biblioteca-digitala.ro

Mircea Eliade și muzica românească

O întîlnire cu Mircea Eliade

Aflîndu-mă în noiembrie 1972 pentru a doua oară în Statele Unite, pentru aducerea în țară a manuscriselor marelui muzician Ionel Perlea (donate testamentar Uniunii compozitorilor), nutrisem și o dorință secretă : să-l întîlnesc pe Mircea Eliade. Ideea nu era lipsită de legătură cu realitatea, Eliade și Perlea fiind cumnați.

Cum „The Council of Leaders and Specialists", care mă mai invitase, oferea generos oaspeților săi și cîteva capricii — de pildă voiajuri sau recomandări pentru a întîlni unele personalități — opțiunea mea a devenit clară : Chicago ! Eliade se arătase dispus să mă vadă.

Din centrul orașului, port al imensului lac Michigan, am străbătut cu trenul electric zeci de kilometri pînă la cetatea universitară a statului Illinois. Mă conducea însoțitoarea mea, amabila Doamnă Polly, care înțelegînd că în emoția unei atari întîlniri prezența sa era de prisos, nu dorea decît să-mi arate drumul.

Am descoperit amîndoi casa din Woodlawn Avenue 37, apoi am condus-o pe însoțitoarea mea la stația cea mai apropiată și m-am reîntors singur spre casa Profesorului.

Dar în zadar, casa dispăruse.

Nu m-am plîns niciodată de lipsa simțului de orientare și studiile de urbanism făcute în trecut la arhitectură mă ajută să descopăr străzile importante ale unui oraș și să-mi imaginez chiar, din cîteva repere, planul său.

Pentru prima oară, în acea seară de noiembrie 1972, mi s-a întîmplat însă să intru în panică, să mă învîrtesc ca o veveriță într-o colivie rotativă pe străzile acelea pustii, căutînd casa Profesorului Mircea Eliade. Exact ca în unele din romanele sale !

Printr-un miracol, cînd ora de întîlnire fusese depășită cu totul nepoliticos și pierdusem orice speranță, a apărut dintr-odată, în fața mea, casa cu numărul 37 din Woodlawn Avenue.

Marele savant și scriitor român era înclinat în seara aceea mai mult să asculte.

Mi-l imaginasem altfel, poate mai expansiv, dar astăzi — după ce am citit unele din multele sale cărți — înțeleg că un om care a gîndit atît de profund, preferă să scrie sau să tacă, decît să vorbească.

De la 7 seara pînă înspre 3 dimineața, s-au schimbat totuși multe idei. Mircea Eliade era la curent cu tot ce se scrie important în țară, cunoștea uimitor de bine revistele, nivelul ideilor. Mărturisirea sa, cunoscută de altfel,că nu-și poate scrie opera românească decît în limba maternă, era legată de ideea că n-a încetat nici o clipă să se considere scriitor român. De aici, marea sa dorință de a fi cunoscut în țară, nevoia de contact, legitimă, cu cititorii noștri. O întrebare a revenit însă cu obstinație, ca într-o formă de *rondo* :

— Cum ți se pare muzica lui Ionel ?

Imprimată în memorie, am descoperit mai adînc cheia acestei obstinații de curînd, citind cartea sa *Amintiri* publicată în limba română, la Madrid.

Am aflat din aceste *Amintiri* că Eliade a cîntat bine la pian în tinerețe — Rachmaninov, Debussy (piese grele !) — că a fost și compozitor, fiind autorul unei opere intitulată *Tomiris*.

Dacă aș fi avut atunci cît de cît cunoștință de vechile sale preocuppări muzicale, discuția ar fi putut să fie mai tehnică, ca între specialiști. Așa cred că am conversat în general, despre sincera și profunda mea admirație pentru genialul muzician care a fost Ionel Perlea. De altfel, pe atunci, nu cunoșteam încă excepționalul său poem simfonic *Don Quijote*, nici ultimele sale lucrări, ca să-i fi putut spune mai mult. I-am mai spus de asemenea că Ionel Perlea a fost un muzician care a trăit și a slujit atît de intens și cu atîta devoțiune arta sunetelor, încît tot ce a înfăptuit ca șef de orchestră și compozitor este unic. Nu neg că, pentru compozitor, mai sînt încă multe de făcut, pentru că destinul creatorului e mai aspru decît cel al interpretului.

https://biblioteca-digitala.ro

Seara fusese intensă, pînă la epuizarea întregii energii. Nu și pentru Mircea Eliade, care abia începea să iasă din labirintul său de gînduri și tăceri.

Forma de *lied* (A—B—A) a serii — conversația destinsă în locuința sa, *dinner* prelungit cu vinuri franțuzești la clubul profesorilor Universității din Illinois, apoi din nou conversație tihnită în locuința sa — a făcut ca orele să se furișeze printre ideile dialogului, devenit viu.

Periplul către Chicago avea să se încheie cu un gest simbolic : un generos cadou din cărțile autorului, cu autografe calde. Am intrat atunci în camera sa de lucru unde, pe patru pereți de bibliotecă compactă se aflau exemplarele operelor sale, tipărite aproape în toate limbile pămîntului : în cele mai variate dimensiuni și înfățișări grafice, în toate culorile și nuanțele spectrului, impresia lor m-a copleșit.

Mă aflam ca în inima unei pietre prețioase, care, în loc să strălucească de afară, își răsfrîngea lumina spre înnăuntru, cu o policromie de o intensitate fascinantă.

Puterea spiritului, cînd se multiplică, devine forță megatonică. Am plecat cu un taxi, ametit în toate chipurile, străbătînd lungi bulevarde pustii, viu luminate, pînă în centrul orașului Chicago.

Începea să se lumineze de ziuă și deasupra lacului Michigan plutea o ceață ultramarină.

Theodor GRIGORIU

Mircea Eliade și arta sunetelor

... L-am cunoscut în toamna anului 1982. Tocmai terminasem de compus opera *„Domnișoara Christina"* după romanul său omonim și speram să-mi fie dat să îl întîlnesc pe marele gînditor. În fapt — și acest lucru mi se pare semnificativ — întîlnirea noastră propriu-zisă a fost precedată de o alta, misterioasă, cu totul întîmplătoare, pe una din numeroasele străzi ale New York-ului, în circumstanțe ce păreau să evoce lumea fantastică a scrierilor sale. Pot spune că am trăit atunci revelația universurilor paralele ...

Citindu-i nuvelele, fusesem de la bun început impresionat de muzicalitatea extraordinară a stilului său literar — muzicalitate ce se degajă atît la nivelul microstructurii, din cuvinte, metafore, fraze, cît și la cel al marilor articulații, al formei de ansamblu. Dealtfel, discuția avută cu marele scriitor și filozof mi-a relevat un la fel de important fenomenolog al artei sunetelor.

Experiența sa muzicală era și ea copleșitoare ; se afirmase încă din anii copilăriei ca un virtuoz al pianului, avînd și înclinații componistice : adolescent fiind, scrisese deja o operă, *„Tomiris"* ! Interpreta frecvent la pian sonate de Beethoven, lucrări de Haydn, Brahms, Grieg, Debussy sau Rahmaninov. Demonstrînd și remarcabile calități vocale, avea plăcerea să cînte adeseori doine, colinde și chiar arii din opere. În anul 1933 a susținut mai multe conferințe despre muzicile primitive, oferind pentru prima dată publicului bucureștean ample analize și exemplificări din folclorul extra-european, sub genericul *„Magia și originile muzicii"*. A avut strînse relații cu muzicologi de prestigiu, ca George Breazul, Constantin Brăiloiu, Alain Daniélou și Harry Brauer. A fost prietenul unor mari muzicieni, printre care George Enescu, Ionel Perlea (care i-a fost și cumnat), Marcel Mihalovici, Monique Haas, Wilhelm Kempff și Leonard Bernstein ... În sfîrșit, a iubit în mod special creațiile lui Bach, Mozart, Verdi, Wagner, Webern, Bartok, Berio, demonstrînd și o admirabilă deschidere spre muzica nouă, ca și spre jazz.

Grație dăruirii cu care istoricul literar Mircea Handoca a recuperat o serie de inestimabile manuscrise aparținînd lui Mircea Eliade, oferim cititorilor, ca o elocventă ilustrare a preocupărilor muzicologice ale marelui om de cultură, cîteva fragmente din conferința pe tema „„Magia și originile muzicii", susținută în noiembrie 1933 la Sala Dalles din București.

„Caracterul cosmic — în sens de creație în ritmul cosmosului — al muzicii primitive. Elementele fonice sînt integrate în melodie fără a fi purificate, canonizate ; nu există o ascеză prealabilă a sunetelor, o umanizare a lor, o smulgere decisivă din materialul viu care le-a provocat pînă atunci (vîntul, apele, fiarele, paserile). Sunetele, în muzica primitivă, se integrează aceluiași cosmos natural, magic, de unde au pornit; observați cum sunetele se înapoiază la originea lor fizică, vitală ; ele nu creează un alt univers, estetic, unde să se integreze ierarhic, conform unui canon al emoțiilor estetice. De aceea melodiile nu sînt armonizate ; sunetele nu se organizează unele față de altele, *ca în mijlocul unui organism muzical*

Vraja ploii

Două elemente : magia apei și evocarea norilor. Virtutea magică a sunetului lichid, a bolboroselii ; o nouă creație, o evocare „esențială". Conform concepției magice, sunetul poate chema obiectul pe care îl reprezintă (prin cuvînt) sau îl evocă (prin fonetică pură). Contactul simpatic, de prefigurare.

Evocarea norilor ; element continental — față de elementul maritim.

Ma mia

Veddi, vechea populație autohtonă a insulei Ceylon, înrudită cu populațiile Senoi din Malacca, Toala din Celebes și grupurile Gond din centrul Indiei.

Cîntec care reprezintă foarte bine momentul cînd melodia se emancipează de valoarea liturgică a sunetului. Melodie pură, legănare ; nostalgie. Comuniune cu ritmul vegetal, evo-

https://biblioteca-digitala.ro

carea junglei. Nostalgie; stare sufletească informă, de aşteptare, de minunare, de teamă că această încîntare se va sfîrşi. Nu e un strigăt de bucurie, ci o discretă comunicare a fericirii, parcă ar fi şoptită.

Hopi

Cîntecul izbucneşte cu urale, ecouri din templele soarelui. Simbolismul solar este evident în toată bucata. Dansul: hieratic; simbolismul mîinii drepte. Întoarceri pe loc; trepte către lumină. Mîna mereu ridicată; contactul magic cu soarele.

Nisau (Melanesia)

Cîntec funebru. Valoare magică: să nu se deştepte mortul; să fie dus asemenea florilor pe valuri. Legănare maritimă.

Concepţia melaneziană a morţii: întoarcerea la Mamă, în Apa primitivă (Ur-water).

Pueblo-Indienii (Amerindienii)

Cîntec funebru; continental. Munţii, principiu masculin; zei continentali, Strigătul ultim, înainte de a se înapoia timpul — pămîntului. O sfîşiere, dar nu dramatică, feminină, ci tragică, bărbătească.

Ultima noapte, priveghiul; nostalgia, amintirea cîmpiilor, a soarelui pe care mortul trebuie s-o ia cu el.

Exeget al civilizaţiei, al culturii milenare a poporului român, Mircea Eliade a evidenţiat în impresionantul său studiu „De la Zalmoxis la Genghis-Han" o serie de aspecte esenţiale în definirea ştiinţifică a spiritualităţii noastre muzicale. Astfel, referindu-se la originile şi evoluţia complexă a acelei pietre unghiulare a folclorului românesc care este balada „Miorița", Eliade seria în capitolul „Prestigiul baladei":

„Sub forma de baladă sau colind, „Miorița" este răspîndită în toate provinciile româneşti, dar ea circulă de asemenea în Iugoslavia şi Macedonia. Şi totuşi aria de răspîndire era mai vastă în trecut. În zilele noastre regiunea cu cea mai mare densitate este Cîmpia dunăreană. În regiunea Vrancei ea avea o asemenea popularitate că Ion Diaconu ne asigură că „numai în biserică nu se cînta Miorița". La fel şi în Oltenia balada era mai răspîndită odinioară (Fochi, pp. 424 sq.).

Pe de altă parte „Miorița" este una dintre rarele balade care are o melodie proprie: *informatorii declară că ei cunosc melodia de foarte multă vreme (din bătrîni). Cu tot caracterul ei pastoral ,balada circulă şi în mediile agricole (de exemplu în Bărăgan) şi, dimpotrivă, ea este slab atestată în unele regiuni în care predomină economia pastorală (de exemplu la „mărginenii" de lîngă Sibiu). În regiunea Vrancei mulţi păstori n-o cunosc în timp ce ea este cunoscută în sate. O altă probă a vitalităţii baladei o constituie capacitatea ei de adaptare la realităţile geografice şi regionale: numele personajelor, a riurilor, a munţilor etc., reflectă mediile în care au fost notate variantele (ibid., p. 420).*

Toate acestea, ni se pare, probează că:

1. „Miorița" se bucură de o situaţie excepţională, care poate fi considerată unică în experienţa spirituală a poporului român (astfel, încît iritaţia unor autori faţă de „prestigiul unic al baladei" nu era justificată);

2. este vorba de o creaţie populară autentică, care nu-şi datorează renumele perfecţiunii literare a variantei Alecsandri;

3. capacitatea ei de a reflecta medii geografice variate şi realităţi sociale diferite, faptul că este recitată sau cîntată în limba actuală, confirmă, pe de o parte, caracterul ei general românesc, şi, pe de altă parte, subliniază continuitatea a ceea ce am putea numi „Procesul creator" pe care îl vom examina mai departe.

Pe scurt, dacă „Miorița" se întîlneşte în toate regiunile locuite de români, dacă nici o altă piesă folclorică nu s-a bucurat de o asemenea popularitate, ştiind că într-un trecut mai mult sau mai puţin îndepărtat circulaţia ei era încă şi mai intensă, dacă variante noi s-au înregistrat continuu — o primă concluzie se impune: avem de-a face cu o creaţie folclorică încă vie, care emoţionează ca nici o alta sufletul poporului; altfel zis, există o „adeziune" totală şi spontană a poporului român la frumuseţile poetice şi la simbolismele, cu implicaţiile lor rituale sau speculative, ale baladei. Se poate deci conchide că preferinţa unor autori moderni, cînd ridicau „Miorița" la rangul de arhetip al spiritualităţii populare româneşti, nu era complet arbitrară. Insistînd asupra unicităţii „Mioriţei" ei nu fac decît să urmeze opţiunea unui popor întreg. Numai adjectivul „mioritic" este invenţia literaţilor: lumea mioritică *era deja simţită de popor ca un univers deosebit şi incomparabil.*

În cele din urmă putem spune că era justificat să se vadă în baladă o expresie exemplară a sufletului românesc".

Am dorit să reliefez prin toate cele de mai sus, încă una dintre multiplele valenţe ale acestei tulburătoare personalităţi a culturii româneşti şi universale care, „străpungînd acoperişul" cunoaşterii, s-a înălţat peste focul malefic, trecînd, ca şi eroul său Egor, dincolo de „vămile somnului"...

Şerban NICHIFOR

Remember

La dispariţia unui mare creator de cultură te năpădesc deobicei amintirile. Cu atît mai mult cu cît opera lui Mircea Eliade mi-a fost un punct de reper şi reflecţie mulţi ani din viaţă. Cînd i-am citit pentru prima dată (era prin anii '50) *Secretul Doctorului Honigberger* şi mai apoi *Yoga* am descoperit un univers mult necunoscut mie, deşi de o covîrşitoare prezenţă, fan-

https://biblioteca-digitala.ro

tastic și totodată real, un *spectacol* al lumii, plin de neprevăzut, fascinant.

I-am adîncit apoi opera și m-am apropiat în etape de semnificațiile adînci ale gîndirii sale filosofice și artistice, marcă a omului de geniu și a cercetătorului prob și luminat.

Poate că povestirea sa *La țigănci,* care mi-a dăruit subiectul celei mai ample lucrări de pînă acum, m-a impresionat, ca nimic altceva, prin incerta, fluctuanta graniță dintre realitate și opusul ei, prin ingenuitatea desfășurării situațiilor, prin deschiderea — tipic muzicală ! — a *timpurilor suspendate* ... Nu am încetat să reflectez la aceste minunății atît în anii premergători hotărîrii de a da *glas* „Țigăncilor" cît și în anii compunerii acestei opere, șapte la număr.

L-am întîlnit pe Mircea Eliade, de cîteva ori în acest răstimp, la Paris, în locuința sa din Montmartre. Cunoștința noastră a fost scurtă, timpul și mai scurt. Dar am fost în măsură să-i povestesc — măcar atît ! — muzica „Țigăncilor", încercînd să-i traduc în cuvinte ceeace în fapt este *numai* sunet. Textul însuși, pe care l-am folosit netransformat în libret, a fost o *partitură* pe care nu am făcut altceva decît să o transcriu și să-i surprind (după ani de meditație) valențele muzicale. Parte sînt explicit notate de autor (vezi „Dansul Țigăncii"). Altele rezultă evident, după un elaborat proces de decantare. Odată cu dispariția oricărei fabulații rămîn, ireductibile, *esențele* muzicale a căror transcriere urmează legi de compoziție. Periplul *profan-sacru,* cheie de fapt, a întregii opere a lui Mircea Eliade l-am realizat printr-o progresivă și infinitezimală „purificare" a realității temporale, hieratizare și prefigurare absolută a sunetului global și a comportamentului muzical al personajelor. Mitul „trecerii" l-am înfățișat făcînd apel la elemente folclorice ancestrale (ritmuri de tip ak-sak) care subîntind aproape în totalitate dansurile celor trei fete. Prolixitatea citadină, haotică, dezorganizată, ticurile verbale burlești ale personajului central se transformă și se topesc treptat, de la începutul spre ultimele secvențe ale operei, într-o magmă sonoră statică, imobilă, «*hors temps*» definită, iar modalismul cromatic, în care este în general structurată muzica, își capătă o rezolvare *centrată* de tip „cosmic" ...

Îmi rămîne mereu vie imaginea unui om în vîrstă, chinuit de o teribilă boală a articulațiilor („am avut întotdeauna litera sub mînă și nu am scris altcumva. Trebuie, acum, la bătrînețe, să mă împac cu gîndul de a bate la mașină cu mîna stîngă !..."). Un om a cărui vitalitate spirituală și prezență *activă* în mijlocul tuturor problemelor contemporane (era permanent și perfect informat în ce privește literatura și cultura românească actuală !) rămăsese intactă și parcă netrecută prin *timp.* Pregătea la Chicago, împreună cu un colectiv pe care îl conducea, apariția unei monumentale Enciclopedii care urma să-i apară „în dar" (după cum spunea) odată cu împlinirea vîrstei de 80 de ani (1987). Mi-a mai spus ceva, și anume : să mă grăbesc. Era foarte interesat să asculte muzica *Țigăncilor ;* credea că dacă într-adevăr ea va fi așa după cum i-a fost „povestea" mea, va fi o realizare. Mai știa că este un om bătrîn și că nimeni nu-și cunoaște viitorul (de zi cu zi) ...

Dispariția sa lasă un mare gol în cultura românească și universală și, în inima celor ce l-au cunoscut, sentimentul unei pierderi ireparabile. Mie, în plus, sentimentul unei datorii neonorate. Dar cîți cunosc piedicile din calea nașterii unei *opere !*

Nicolae BRÎNDUȘ

https://biblioteca-digitala.ro

DUMITRU BUGHICI — „CVARTETUL DE COARDE NR. 5"

Gabriel TOMESCU

Aparținînd generației maeștrilor noștri, compozitorul Dumitru Bughici s-a definit în contextul varietății de orientări și tendințe stilistice care sînt proprii școlii contemporane românești de creație — aspect important, esențial am spune dar nu prezență unilaterală — prin asimilarea mai multor elemente de structură și expresie din muzica de jazz, elemente față de care adoptă atitudini diverse, de la citatul de caracter pînă la prelucrarea cea mai elaborată ; finalitatea este aceea a conturării unui domeniu sonor specific, de impresie consistentă, oglindă a personalității autorului său.

În rîndul opusurilor numeroase, orchestrale și camerale cu precădere, care poartă această pecete, Cvartetul de coarde nr. 5, (distins cu Premiul Uniunii Compozitorilor), reprezintă o lucrare de sinteză, un moment de referință pentru cercetarea evoluției gîndirii componistice a lui Dumitru Bughici. Interpretată în primă audiție la Iași de către Cvartetul „Voces", ansamblu artistic de prim rang în ierarhia națională, de prestigiu european, căruia îi este dedicată lucrarea, i-au fost aduse mici modificări neesențiale, rezultat mai de grabă al preocupării compozitorului pentru calitatea formulării sonore, pentru ținuta contactului muzicii sale cu interpreții, cu publicul.

Pe planul concepției mobilul declarat al realizării cvartetului este pe de-o parte contopirea în formulele clasice — aici, cea de sonată, cea mai complexă deci — a unora dintre genurile muzicii de jazz — după cum vom vedea — fox-trot, blues, slow — cu ritmico-melodica lor, iar pe de altă parte desemnarea întregii lucrări într-un unic arc evolutiv, dintr-o singură trăsătură, în locul obișnuitei succesiuni de trei, patru mișcări, în scopul asigurării unei maxime fluențe a discursului sonor. Lucrarea evoluează deci sub semnul unei duble integrări : structurală și structural-stilistică.

Articularea formei propriu zise de sonată este precedată de o introducere de atmosferă *Andante,* secțiune dominată de timbrul de lirism acut al viorii prime, oscilînd între melancolie și *dramatism* subliniat *(ex. 1).* O linie melodică cu evoluție foarte sinuoasă, de factură rapsodică, se agită capricios între extremitățile unui ambitus de deosebită amplitudine, cu ritmică în maniera „ad libitum", va-

Ex. 1

riată în diversele sale dimensiuni : intervalică, dinamică, ritmică, metrică, combinații de articulare — legato, după numărul 1 al partiturii, mai ales, cromatică. Prin contrast, comentariul celor trei parteneri utilizează cu precădere mersul treptat, formează un pachet armonic bogat cromatizat, cu mișcare constantă, bază în raport cu care se situează melopeea viorii prime. Desigur, „întîmplarea" a făcut ca punctul culminant al acestor efuziuni din introducere, solo-ul viorii prime din măsurile 10, 11 să cadă în locul determinat de „secțiunea de aur" — clasică măsură a echilibrului, observație de importanță poate minoră în sine, dacă această proporție nu s-ar regăsi marcată și la scara întregii lucrări, cum vom constata.

Prima temă este expusă de violoncel — *Allegro assai* și se distinge în context prin continuitatea liniei sale melodice față de acordurile despărțite de pauze ale celorlalți trei, apoi, prin complementaritatea ritmică și prin

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 2

extrema gravă a ambitusului, pe care o abordează. Interesantă este de menționat marcarea de către compozitor a partidei — sau partidelor — ce prevalează în fiecare moment al discursului muzical, indicații apreciate de interpreți. Tema primă *(ex. 2)* impune — subliniată parțial solo — celula „*a*", construită pe pilonul cvintei *re,* așezat între lungul *sol* fundamental și octava sa ; importanța fiecărui sunet rezidă și în raporturile metroritmice cu celelalte. Rolul generator al celulei „*a*" se evidențiază după o măsură deja, la analiza ritmului celulei „*b*" — un „*a*" amplificat la dublu —. Debutul acordic al secțiunii este continuat printr-o țesătură polifonică al cărei dinamism se sprijină pe întreținerea unei pulsații permanente de optimi, rezultat al suprapunerii ritmurilor complementare. La nr. *1* + 11 măsuri vioara a doua, apoi de la nr. 2 violoncelul, îngînat de ripostele violei, readuc în atenție celula „*a*", redusă la prima sa jumătate (viola — nr. *2* + 7 măs. și urm., violoncelul nr. *2* + 9 măs. —). Și nu fără motiv, căci iată această primă jumătate la vioara primă (nr. *3* al partiturii) generînd melodica secțiunii următoare *(exemplul 3).* Vioara primă în dia-

Ex. 3

log — omofonic de astă dată — cu blocul celorlalți trei. Înainte de numărul 4 apar porțiuni mai largi din temă, celule „*a*" și „*b*".

Intervenții de factură mai degrabă solistică, punctate de acorduri placate și îngînări la două voci (nr. *4* + 7 măsuri) asupra unor celule „directe" sau „prelucrate" din tema inițială preced, pregătesc expunerea temei secunde, desfășurare sonoră impulsivă, fremătătoare, ce pare a amplifica în spiritul său accentele de tensiune, de vitalitate, cu nuanțe poate pe alocuri sumbre, grave am zice, ale temei prime.*(exemplul 4).* Melodica cu rol propriu-zis

Ex. 4

tematic a viorii prime se sprijină esențialmente în demersul afirmării sale de suportul ritmico-armonic al partenerilor : pulsația de optime cu punct — șaisprezecime de la vioara a doua și violă și basul de pe timpli I al violoncelului, ce formează împreună o serie de acorduri fiurate, un adevărat coral armonic, a cărui complexitate crește și în care mișcarea vocilor este exclusiv treptată, în general cromatică. Înrudită ca intervalică cu aceea a temei prime, motivul secund (II) al temei a doua reprezintă el însuși o reluare variată a celui dintîi (I). Evoluția în continuare a discursului sonor, deși întemeiată pe ritmico-melodica anterioară, pare să asculte de un „principiu al nerepetării" am spune, caracteristică structurală generatoare de formulări mereu noi, dinamizante pentru cursul muzicii.

Numerele *9* — *12* + 3 măsuri se constituie într-o secțiune dezvoltătoare, amplificativă, de dimensiuni relativ reduse. Pornind de la motivul din exemplul 5, de importanță generatoa-

Ex. 5

re mai ales pe plan ritmic (regăsim aici situația de după numărul *3* al partiturii) compozitorul realizează cu melodica tematică o sinteză de structură, mai mult, o unificare, omogenizare de spirit, aceasta sub rezerva unei opinii personale, — demonstrabilă prin coexistența în climatul ritmic amintit a temei prime (nr. *9* + 3 măsuri, violoncel), cu amintirea unei intervenții a viorii solo de la numărul *6,* acum la violoncel (nr. *10* + 3 măsuri) sau reminiscențe ale temei secunde (nr. *10* + 8 măsuri) dar respirînd permanent un aer nou, purtînd mereu un nou mesaj. După nr. *11* vocile se unesc — vioara a doua singură — în unisonul unui accent dramatic — punct culminant al acestei secțiuni dezvoltătoare care reunește virtuțile expresive ale unui crescendo puternic cu accelerando-ul final.

https://biblioteca-digitala.ro

Ar fi de așteptat ca unui cuplu — secțiune expozitivă — secțiune dezvoltătoare, fie și succintă, să-i urmeze o repriză, încheind astfel succesiunea curentă a formei de sonată. Aici intervine însă una dintre particularitățile constructive ale lucrării : în locul reprizei, care va fi consemnată ulterior apare o altă secțiune, *Lento*. Ar fi de fapt vorba despre o altă „mișcare", o altă parte, iar nu de o secțiune dacă întreaga lucrare n-ar fi fost concepută într-un singur bloc. Binevenit *Lento* după învolburarea precedentă, din care prima vioară a lipsit. Ea se face auzită acum într-o lirică opoziție de expresie cu partenerii. Intonează o melopee calmă, luminoasă care se cere interpretată „ad libitum", poate cu o tentă rapsodică, descriptivă (exemplul 6). Atmosfera poetică, melan-

Ex. 6

colică pe alocuri, pe care o degajă, pare a convinge și pe ceilalți să replice mai „pașnic", îngînînd uneori imitativ pasaje scurte din partida viorii întîi. Discursul sonor nu este însă lipsit de accente de îngrijorare sau comentarii mai impulsive, cum sînt momentele de la numărul *14* al partiturii. Prin compensație, de o mare liniște a atmosferei, amintind de un coral polifonic de orgă se dovedesc a fi ultimele măsuri de la nr. *16*. Melodia migrează pe nesimțite de la un instrument la celălalt ; amploarea ambitusului evoluției sale este compensată de mișcarea foarte lentă. Impresia pe care o creează succesiunea măsurilor de la numerele *16* și mai ales *17* este de reală imponderabilitate, „dizolvare în eter" (vioara I — acordul desfășurat înainte de nr. *18)*. Așa cum mai consemnam iată din nou o reluare motivică ascunsă, rezultată din confruntarea analitică a partidei viorii prime de la nr. *4* și nr. 15 + 5 măsuri, preluată de violă. Nonrepetiție în macrostructură nu înseamnă de fapt deloc risipire, înșiruire de ritmico-melodici nemaiîntrebuințate. Dimpotrivă aici noutatea „nesfîrșită" apare ca rod al ingeniozității combinative, creatoare a compozitorului, care utilizează aceleași cîteva valori și chiar aceleași structuri ritmice simple, de bază, deci o microstructură limitată, impunînd o strictă economie de mijloace de expunere melodică. Sînt astfel de menționat, alături de momentele de evoluție paralelă sau contrară, sincron ritmic (de exemplu nr. *3* + 9 măsuri, nr. *5* + 4 măsuri, nr. *6* + 2 măsuri, nr. *14* + 7 măsuri și respectiv nr *10*, nr *10* + 9 măsuri), cele mai frecvente sau unisonul „deciso", concluziv de la numerele *11—12,* pasaje al căror interes special e determinat de alternanțele, relațiile ritmice — cu implicațiile lor armonice. Un astfel de exemplu, care implică toate cele patru voci ale partidelor, este prezent în măsurile de după nr. *14*. Dialogul viorilor — așadar parametru timbral constant — de la nr. *14* + 3 — 4 măsuri, ar putea fi denumit prin analogie cu definirea heterofoniei, „heteroritmie". Sînt folosite de asemenea „părți", parametri diverși ai motivelor și celulelor considerate, astfel cum putem constata din analiza simplificată a începutului temei din ex. 6 și a partidei viorii secunde de la nr. *17*, care reprezintă de fapt începutul și sfîrșitul secțiunii „lento". *(exemplul 7)*. Se re-

Ex. 7

marcă implicarea articulației instrumentale notate, în modificările și întrepătrunderile menționate, de natură ritmică și melodică. Este doar un exemplu între multe altele, poate mai puțin semnificative pentru relevarea acestui tip de devenire a dimensiunilor lineare ale textului muzical. În mod similar este de observat evoluția secțiunii dezvoltătoare deja amintite — nr. *9* — nr. *12* + 3 măsuri, pentru a putea vedea cum se „adună", se „întețesc" în componența melodiei formule altfel deja des întrebuințate dar care par acum să se „alinieze" succesiv pentru a da culminația la unison. Toate celulele notate din această sinteză ritmică și melodică au fost preexpuse ; ele se află aici într-o formulare condensată, concentrată asupra climaxului, de efect astfel foarte subliniat.

Moderato care urmează (Slow) debutează cu o pulsație vie, dinamică, o schimbare de atmosferă netă, hotărîtă în comparație cu „lento" anterior. (exemplul 8). Pe pulsația ritmică fundamentală, constantă, de pătrimi, împrumutată de la metru, a cărui afirmare preponderentă aparține vocilor interioare, violoncelul-bas, intonează un ritm care se răspîndește apoi în apariții de ritmică complementară printre celelalte partide, după numai 3 măsuri pentru a dispare în „nisipul mișcător" ce înghite și transformă permanent, fragmentează variațional sau dezvoltător orice suită melodică cu veleități de afirmare tematică în înțelesul tradițional al cuvîntului. S-ar putea afirma că melodica tematică este supusă prelucrării înainte de a se impune sub acest aspect. Concluzie sprijinită și de prezența în marea majoritate a parcursului textuiui muzical a structurii omofone — context în care întîietatea melodică revine cum e și firesc, de obicei vocii superioare — vioara I, vioara II (deși chiar prima temă a lucrării era încredințată violoncelului). Alura măsurilor „pizz" de la nr. *19* al parti-

https://biblioteca-digitala.ro

turii ne aduce aminte poate despre faptul că această a treia parte a cvartetului și simfoniei clasice de la Beethoven începînd era un scherzo, indicație de caracter foarte potrivită secțiunii de față. Melodia sprințară emană o vitalitate datorată atît mobilității sugerate de salturile intervalice dese de cvartă pînă la octavă urmate de scurte pasaje de mers treptat cît și de pulsația metrică de pătrime, dinamizată în suite ritmice caracteristice.

Ex. 8

alăturarea sa cu contramelodia ușoară, jovială a violei și prezența discretă a pizzicato-ului de la violoncel. „Un trio" — am fi tentați să continuăm analogia noastră. Totuși evoluția structurală și dramatică muzicală ulterioară contrazice afirmația : aceste sonorități fac loc treptat în cursul unei evoluții relativ lungi și sinuoase unor accente din ce în ce mai insistent punctate. Coordonarea pe verticala ritmico-armonică a celor patru și cea creată treptat prin înlocuirea imitației polifonice sau simplei superpoziții, totul conduce pe nesimțite către punctul culminant fortissimo de la sfîrșitul numărului *25* al partiturii. Un fortissimo ce își sprijină întreaga încărcătură de energii descătușate care s-au acumulat, pe solo-ul violoncelului de la numărul *26,* „furioso, molto vibrato", o ingenioasă „ieșire". Punct culminant al frazei, al secțiunii în ansamblu și al întregii piese, care se găsește în locul indicat de „secțiunea de aur". Prezența unui asemena moment și în introducere — după cum am menționat — a creat un precedent structural la proporții. Ca un adevărat sol al împăcării elementelor intervine — adusă de prima vioară — ideea tematică din Lento, aici în Andantino, idee pe marginea căreia vioara I brodează și

Ex. 8

Cu totul remarcabil pe planul expresiv, al simplei senzații de plăcere de a asculta muzica se dovedește a fi *L'istesso tempo* de după numărul *21.* „Solo"-ul vocii secunde, dolce (exemplul 9) crează un efect de caldă intimitate în o cadență care reliefează atît de bine cunoscutele virtuți expresive ale instrumentului, de factură lirică, subliniată și de folosirea cu precădere a registrului său grav-mediu.

https://biblioteca-digitala.ro

Iată-ne astfel ajunși la numărul *27* al partiturii unde recunoaștem la vioara a II-a, protagonistă, capul tematic inițial de astă dată într-un avîntat *Vivace*. O scurtă expunere a sa, variată față de prima, face loc „pe nepregătite", „luat foarte repede" — dacă putem astfel caracteriza împrejurarea sonoră — temei secunde, la numărul *28* și ca și prima într-o învesmîntare cu aer net conclusiv. Revine pe parcursul acestor măsuri sub formă condensată o mare parte a materialului structural — melodic-tematic, armonic, ritmic — care a fost prezent în restul lucrării, în primul rînd desigur fiind macro- și microstructura Allegro-ului inițial. Apare astfel repetat ritmica celulei „*b*' din prima temă, care și-a manifestat des și dealungul celorlalte secțiuni rolul unificator. De asemenea, cele două formule componente ale celulei „*a*" pe care s-a întemeiat tematica *Slow*-ului. O reminiscență a unisonului care încheie prima secțiune face aici în reluare oficiul similar *(nr. 30)* al trecerii către *Coda* (de la nr. *31)*. Codă în care se pot găsi integrate — tot pe acest plan analitic — noi reluări fidele — nr. *32* +7 măsuri — sau mai variate — nr. *31* + 9 măsuri — ale intrărilor „în scară" de la nr. *10* + 2 măsuri. O ultimă revenire tematică (tema I) la unison, pe sonoritățile ca de trompetă de jazz-band în registrul suprasacut al primei viori (nr. *32)* încheie lucrarea.

De altfel, mai deslușit sau mai estompat afirmate, aluziile la universul sonor al jazzului sînt numeroase, fundamental specifice muzicii semnate de Dumitru Bughici. Implicațiile lor se manifestă în mai multe dimensiuni dar desigur cele mai repede observabile auditiv sînt legate de similitudini timbrale sau sugerarea lor. Aici sînt de citat scurtele momente de evoluție în bloc armonic (celule *b* din tema I), care duc cu gîndul la coralele de facturâ specifică ale populației de culoare din America de Nord, pasajul deja menționat cu sonorități non vibrato, de orgă, de la nr. *16* — poate un fragment de *negro spiritual*, — sau alura hotărît improvizatorică a multora dintre numeroasele solo-uri ale tuturor partidelor. Însăși această practică a desprinderii din colectiv a solistului și a dialogului său cu ansamblul urmată de reintegrare și intervenția protagonistă a altui membru al grupului poartă amprenta procedurilor formale curente în jazz. Sau întreaga structură a Andantino-ului dinainte de repriză (nr. *26)* cu cadența ce amintește poate de un episod solistic de gen, oscilînd între certitudinea tematică și căutarea improvizatorică, episod precedat de intrări succesive suprapuse, asemănătoare construcției spontane a acorduri-lor complexe de prin finalurile pieselor, dar nu numai. În sfîrșit ca un ultim argument — dacă de argumentare se pune problema în acest caz — și poate primul în ordinea importanței este de invocat apartenența fiecăreia dintre secțiunile lucrării — definit prin mișcare, tematism, dinamică, evoluție structurală și deopotrivă prin expresie — la una dintre speciile, genurile tradiționale cultivată în această sferă de viață, de activitate muzicală. Astfel prima secțiune — *Allegro assai* — este legată de numele fox-trotului, *Lento* se afiliază caracteristicilor unui blues, iar *Moderato*-ul pornește de la un ritm de slow.

Articularea secțiunilor lucrării, conserată în ansamblu se dezvoltă într-un singur arc evolutiv și are aspectul schematizat din exemplul *12*. *Lento* și *Moderato* sînt incluse ca părți integrante între dezvoltarea și repriza *Allegro*-ului inițial ; o modalitate simplă și atît de „convingătoare" pentru ascultător, de realizare a dublului deziderat — declarat — de natură constructivă, de a contopi într-o respirație formală continuă, unică de esență clasică, cultă, cea a sonatei datele constitutive proprii unora dintre genurile lumii de fermecătoare specificitate artistică pe care o reprezintă jazz-ul, creația geniului colectiv. Este aceasta, alături de ingeniozitatea alcătuirilor tematice, măiestria împletirilor polifonice și forța de sugestie a înlănțuirilor armonice, una dintre dimensiunile cotelor valorice muzicale de excepție la care se înscrie lucrarea de față. Impresia convertită în expresie, puterea de a sugera simțămîntul — *feeling*-ul, este poate locul cel mai potrivit pentru un asemenea termen — acestea sînt măsurile cu care se cere apreciată partitura, ce își merită cu prisosință locul special pe care îl ocupă în ierarhia de afecțiune a creatorului însuși, personalitate de referință a vieții muzicale românești contemporane.

https://biblioteca-digitala.ro

EVOCĂRI

CONSTANTIN STROESCU — 100 de ani de la naştere

Vocea caldă, cu inflexiuni unduioase, timbru pregnant, inconfundabil, a tenorului Constantin Stroescu, încîntînd atît în muzica de operă, cît şi în genul cameral — căruia îi conferă dimensiune în muzica românească —, personalitatea şi autentica sa vocaţie pedagogică îl înfăţişează, la împlinirea a 100 de ani de la naştere (Iaşi, 15 martie 1886), ca pe unul din cei mai dotaţi reprezentanţi ai artei sonore interpretative a secolului nostru.

Încă din copilărie este remarcat de fondatorul mişcării corale ieşene — Gavriil Musicescu —, care îl ia în corul şi sub îndrumarea sa. La Liceul Naţional şi în Conservatorul ieşean primise primele noţiuni muzicale, începuse să studieze tainele artei sunetelor cu Enrico Mezzetti (canto), Sofia Musicescu-Teodoreanu (teorie şi solfegii), Titus Cerne (armonie).

Ajuns la Milano — oraşul consacrării marilor voci ale lumii — devine elevul maeştrilor San Marco, De Luca, Tita Ruffo. În continuare, îşi perfecţionează arta interpretativă, aprofundînd în paralel istoria muzicii universale, în metropola artelor europene — Paris — luînd lecţii cu Elena Teodorini, Pierre Bonnier şi Jean de Reszke. Prin intermediul renumitului solist al Operei Mari pariziene Jean Alcevski, îl cunoaşte pe George Enescu, a cărui preţuire o cîştigă imediat, devenind, în ianuarie 1909, interpretul cîntecelor sale pe versuri de Clément Marot (memoria discului păstrează redarea acestora cu acompaniamentul maestrului).

Este prezentat unui impresar american, venit la Paris spre a angaja soliști pentru noul Teatru de Operă din Boston şi astfel Constantin Stroescu va trece oceanul, începînd seria reprezentaţiilor pe continentul american.

Împreună cu Delfino Menotti, organizează la Boston, în 1909, într-o şcoală creată pe lîngă noua operă, cursuri de iniţiere pentru tinerele talente.

Cîntă la New York, alături de Enrico Caruso, sub bagheta lui Arturo Toscanini! Apare totodată cu mare succes în spectacole de operă pe scena Teatrului liric din Montreal, Canada.

În ce priveşte activitatea concertistică, susţine recitaluri în oraşe din continente îndepărtate : Mexico-City, Havana, Ceylon, Pretoria.

În anul 1912 se stabileşte la Londra, unde cîndă mai ales în spectacole de operă şi în comedii muzicale. Se concentrează pe îmbogăţirea repertoriului concertistic cu piese din literatura universală, cărora le imprimă un stil interpretativ original, recunoscut printr-un inegalabil rafinament.

Revenind în Franţa, semnează în 1919 angajamente la teatrele „Gaiété Lyrique" şi „Opéra Comique", continuînd efectuarea de turnee cu recitaluri în ţările învecinate : Belgia, Olanda, Spania. Lui Manuel de Falla, pe care îl cunoscuse la Paris, i-a tălmăcit nemuritoarele cîntece spaniole în stil popular, cucerindu-i preţuirea şi afecţiunea.

În aceeaşi perioadă are loc remarcabila sa creaţie în opera lui Claude Debussy *Pelléas şi Mélisande*, remarcată cu entuziasm de critica pariziană de specialitate, care îl socoteşte pe Stroescu unul din cei mai mari interpreţi ai timpului.

Trăieşte în apropierea celor mai de seamă muzicieni contemporani, alături de care participă activ la evenimentele vieţii muzicale pariziene. Alături de George Enescu, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Alfred Cortot, Albert Roussel, Florent Schmitt, Reinaldo Hahn, Richard Strauss, Igor Stravinski, Serghei Rachmaninov ş.a., asistă la prime audiţii ce vor deveni momente de referinţă în istoria muzicii europene.

În patria truverilor este considerat unul din cei mai expresivi interpreţi ai liedurilor lui Fauré, Duparc şi Ravel. Versiunea pe care a conferit-o ciclului lui Schumann *Dragoste de poet* constituie un exemplu pentru modul de interpretare a liedului german. A tălmăcit creaţii vocale ale muzicienilor din întreaga lume, identificîndu-se cu orizontul muzical specific al fiecăreia dintre acestea. Cunoaşterea desăvîrşită a limbilor franceză, engleză, germană, italiană îi permitea atît accesul la spiritualitatea popoarelor cărora aparţin cîntecele respective, cît şi redarea lor potrivit sensurilor originare.

A încercat şi tentaţia de a face film. La Paris şi la Berlin, a interpretat, în regia lui René Clair, roluri principale în peliculele „Milionul" şi „Libertatea e a noastră".

Anii '20—'30 îl găsesc pe podiumul de concert al marilor oraşe din Franţa (la Opera din Monte-Carlo), apoi din Anglia şi din alte mari oraşe europene. Interpretează, în afară de lieduri, roluri importante în operele : *Pelléas şi Mélisande* de Debussy, *Romeo şi Julieta* de Gounod, *Manon* de Massenet, *Lakmé* de Delibes, *Fedora* de Giordano, *Tosca* şi *Madame Butterfly* de Puccini, *Traviata* şi *Rigoletto* de Verdi, *Paiaţe* de Leoncavallo etc.

Nu uită în aceste perioade de culme a carierei să poposească în ţară, pentru a susţine concerte şi recitaluri, pentru a apare pe scena Operei în roluri din spectacole cu operele enumerate.

După ce cîntă o vreme la Volksoper din Viena, în anul 1936 se stabileşte definitiv la Bucureşti.

Pe lîngă rolurile din teatrul liric, Constantin Stroescu se dedică muzicii de cameră, punînd bazele şcolii româneşti de interpreţi de lied şi contribuind astfel în mod sensibil la stimularea creaţiei vocale camerale din ţara noastră. Cu un farmec de necuprins în cuvinte, care i-a atras apelativul de „maestru al recitativului", a dat viaţă inspiratelor lieduri scrise de George Enescu, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, contribuind la lansarea tinerilor compozitori, cum s-a întîmplat de pildă cu Doru Popovici.

Preocupat de formarea viitorilor interpreţi vocali, a predat mai întîi la Conservatorul „Pro Arte", fiind apoi numit profesor de canto la Conservatorul bucureştean de Muzică şi Artă Dramatică. Privea formarea stilistică a fiecărui interpret din interiorul artei sonore, urmărind nivelul general cultural, selecţia repertorială, îmbinarea cultivării vocii cu tehnica vocală şi cu cea declamatorie. Recomanda stăpînirea

https://biblioteca-digitala.ro

limbilor în care au fost scrise capodoperele artei lirice, susținînd fiecare din aceste pledoarii cu autoritatea propriului exemplu.

Generații de interpreți, între care amintim pe Arta Florescu, Elena Cernei, Victoria Bezetti, Cornelia Gavrilescu, Lisette Georgescu, Lucia Stănescu, Teodora Lucaciu, Dan Iordăchescu, Vladimir Popescu-Deveselu și mulți, mulți alții, au urcat treptele consacrării sub îndrumarea și veghea maestrului, care, pînă în ultima clipă a existenței — era nonagenar — a personificat tipul olimpian al artistului identificat sensurilor majore ale adevăratei muzici.

Artist patriot în sensul plenar al noțiunii, Constantin Stroescu — „seniorul liedului românesc" — a purtat pe îndepărtate meridiane ale cîntecului solia artistică a țării sale, a contribuit la valorificarea și stimularea creației muzicale autohtone, la configurarea proiecțiilor ei viitoare.

Martha POPOVICI

EMIL MARINESCU

În seara zilei de 2 septembrie 1986 s-a stins, în al 90-lea an de viață, unul dintre cei mai proeminenți oameni de teatru români, tenorul Emil Marinescu. Odată cu dispariția lui se încheie o pagină din istoria teatrului liric românesc, pentru făurirea căruia a luptat, la propășirea căruia a contribuit, și pe care l-a slujit cu devotament, cu competență și pasiune, cu inteligență și talent timp de 65 de ani.

Prestigioasa carieră a lui *Emil Marinescu* coincide cu drumul de pînă acum al Operei românești, începînd cu pionieratul epocii lui Leonard, în a cărui Companie Lirică a debutat în 1919 cu *De-aș fi rege* de Adolphe Adam, continuînd cu munca înfrigurată a înjghebărilor timide premergătoare constituirii oficiale a Operei Române, înflorind odată cu ea în anii '30 și atingînd apogeul în cel de al patrulea deceniu.

Paralel cu fructuoasa sa activitate artistică desfășurată în țară, din 1922 și pînă în 1957, Emil Marinescu a apărut continuu, cu răsunător succes de public și de critică, pe majoritatea marilor scene de operă din lume. Numele lui s-a înscris cu glorie alături de cele ale marilor artiști ai veacului. Apoi, în anii senectuții, după încheierea activității sale scenice, artistul și-a continuat — pînă în cea din urmă zi — menirea sa de slujitor al liricii românești ca profesor și îndrumător artistic la Teatrul muzical din Constanța, la Opera din Cluj-Napoca, precum și în București, transmițînd marea lui știință și exmără astăzi printre primii artiști ai Operei Române.

Emil Marinescu a fost unul dintre rarii cîntăreți a căror excepțională personalitate artistică a marcat o întreagă epocă, definind-o, și gravînd în memoria contemporanilor și în conștiința urmașilor un nume care — peste ani — a dobîndit dimensiuni și prestanță de principiu.

Personalitatea artistică a lui Emil Marinescu s-a constituit în mod treptat, de-a lungul unei experiențe muzicale și teatrale de excepție, prin acumulări succesive și datorită unui eclectism artistic filtrat de o sensibilitate lirică acută, ordonat și sudat logic de marea sa inteligență dramatică. Pornind de la o voce de reale posibilități — cu timbru bărbătesc, penetrantă și sigură, cu o rară strălucire în registrul acut — și de la un excepțional talent muzical și teatral, artistul a studiat continuu, din anii primelor începuturi și pînă în anii tîrzii, încărcați de glorie, cînd era sărbătorit în întreaga Europă drept unul dintre cei mai de seamă tenori eroici ai epocii. Emil Marinescu a studiat continuu, nu numai cu anumiți maeștri, cum ar fi Dimitrie Popovici—Bayreuth, Rinaldo Giovanelli, Josef Krips, Luis Bachner sau prof. dr. Kunwald, dar mai ales învățînd cîte ceva de la toți cei care reprezentau o valoare în lumea artei : de la mari cîntăreți, de la dirijori, artiști de teatru, regizori, corepetitori, de la maeștri machiori și desenatori de costume, de la specialiști în istoria artelor, de la laringologi, dieteticieni și logopezi, nedisprețuind sfaturile coriștilor sau ale mașiniștilor cu experiență, și mai ales fiind atent la sugestiile spectatorilor avizați. Mereu prezent în sălile marilor teatre de operă sau ale teatrelor dramatice din țară și din întreaga Europă, ceea ce pentru alții era un spectacol pentru Emil Marinescu reprezenta o lecție, pe care — strălucit student — o asimila și o integra propriei sale personalități artistice. Nici un detaliu nu i se părea nesemnificativ : gestul de a-și scoate pălăria, crisparea mîinii pe mînerul pumnalului sau pe brațul jilțului, poziția umerilor, bombarea torsului, ritmul păsirii, dîrzenia sau duioșia privirii, toate acestea erau pentru marele artist elemente egal de importante cu aflarea poziției optime pentru emiterea unui sunet, cu descoperirea inflexiunii celei mai potrivite pentru a exprima un anume sentiment, o anume stare de spirit — sau cu magistrala stăpînire a secretului ritmului, a accentului, a pauzei, a mezzavocii sau a falsetului întărit. Autenticitatea interpretării muzicale și scenice a unui rol rezida la Emil Marinescu în transfigurarea artistică a naturalului din viața cotidiană ; de aceea natura i-a fost mereu obiect de studiu atent și inteligent. Este incredibilă cantitatea de cunoștințe artistice de înaltă calitate acumulate de Emil Marinescu, cunoștințe pe care le-a pus temelie întregii sale creații artistice. De aceea fiecare personaj interpretat de el a devenit de referință, de aceea fiecare spectacol al său s-a constituit într-un act de cultură.

Emil Marinescu a avut calitatea extrem de rară de a se „naște din nou" cu fiecare rol interpretat. Mai ales unui cîntăreț dotat cu o personalitate de mare individualitate și de notorie intransigență principială cum era el îi este foarte greu să își modeleze datele temperamentale și fizice specificului fiecărui personaj în parte. Datorită profundei sale înțelegeri psihologice, datorită vastei sale documentări istorice, datorită ascuțitei sale intuiții caracterologice, artistul reușea să fie complet diferit ca stil, ca manieră, ca înfățișare și comportament de la un rol la altul, colorîndu-și vocea, construindu-și frazarea, adaptîndu-și gestica, modelîndu-și expresia și mimica după natura fiecărui erou întrupat în parte. De aceea eroii interpretați de Emil Marinescu dobîndeau deplină și profundă credibilitate, individualitate și originalitate, devenind, pentru toți cei care au avut bucuria de a cunoaște arta sa, etalon și măsură de apreciere pentru interpretările ce aveau să vină. Măreția demnă a lui Radames din *Aida* pasiunea devorantă a lui Canio din *Paiațe*, romantismul vibrant al lui Werther, impetuozitatea clocotitoare a lui Manrico din *Trubadurul*, poezia tristă a lui Hoffmann, sau disperarea lui Don José din *Carmen* se leagă necondiționat de numele ilustrului lor interpret. Turiddu din *Cavalleria Rusticana*, Rodolfo din *Boema*, Rinuccio din *Gianni Schicchi*, Pinkerton din *Madam Butterfly*, Des Grieux din operele lui Massenet și Puccini, Tannhäuser, Lohengrin, Walther von Stolzing din *Maeștrii Cîntăreți* de Wagner, Gherman, din *Dama de Pică* de Ceaicovski, Falsul Dmitri din *Boris Godunov*, Faust sînt numai cîțiva dintre eroii pe care i-a întrupat cu uriașă forță dramatică, cu mare rafinament psihologic, cu profundă știință a cîntului și perfectă stăpînire stilistică. Alături de strălucitoarea sa parteneră de scenă și tandră, devotată soție, Maria Mareanu, Emil Marinescu a dăruit publicului românesc momente de mare împlinire artistică. Dar în primul rînd

https://biblioteca-digitala.ro

numele artistului se leagă în conștiința contemporanilor săi și a celor care continuă marea tradiție stabilită de el de copleșitoarea sa creație în rolul Otello din opera lui Verdi, personaj de care s-a apropiat cu nețărmurită dragoste și respect, zămislindu-l din toată sensibilitatea sufletului său, din toată ascuțimea inteligenței sale creatoare, din toată complexitatea experienței sale. Emil Marinescu s-a contopit cu eroul său, identificîndu-se cu măreția sa tragică, cu puritatea sa sufletească, cu consternarea și oroarea sa față de minciună și de trădare. De aceea Otello, așa cum l-a văzut și cum i-a dat el viață, dăinuie peste decenii în inimile celor care l-au admirat drept una dintre cele mai convingătoare, autentice și emoționante împliniri artistice ale teatrului nostru liric.

Emil Marinescu s-a stins, fără suferință, fără întunecare, senin și limpede, lucrînd neobosit la încheierea celui de al treilea volum de amintiri și evocări din lumea artei. Cu dispariția sa se încheie una dintre cele mai frumoase pagini din istoria artei lirice românești, pe care el a scris-o cu adînc fior emoțional, cu o uriașă explozie de energie creatoare, coerentă, unitară, logică și tulburător de încărcată cu conținut uman.

Prof. Sorin BOTEZ

VIAȚA MUZICALĂ

Concertele Filarmonicii „George Enescu"

Stagiunea 1986—1987 a început, la Filarmonica *George Enescu*, cu un concert extraordinar, la care au fost invitați oamenii muncii din sectorul II al Capitalei. Programul s-a vrut o selecție semnificativă din lucrările de mare atracție, accesibilitate și virtuozitate din repertoriul romantic și al primei jumătăți a secolului XX. Am ascultat balada *Mama lui Ștefan cel Mare* de Gheorghe Dima, *Concertul nr. 1 pentru pian* de Ceaikovski (partea I), *Simfonia I* de Enescu (tot partea I) și *Bolero-ul* de Ravel. Înainte de a vorbi despre concert, poate ar fi, aici, locul să ne punem întrebarea asupra *realei* valori educative a prezentării unor capodopere (fie ele chiar foarte cîntate) în mod fragmentar ; atîta timp cît respectiva compoziție a fost gîndită ca un tot, fragmentarea ei poate doar să sugereze parțial forța acesteia, în nici un caz să-i destăinuie magia sensurilor ei plenare.

Revenind la concertul inaugurat al Filarmonicii, la lucrările prezentate, este imediat necesar să observ calitatea de excepție pe care ansamblul primei orchestre a țării o posedă în orice moment, chiar și după întreruperea de cîteva săptămîni pe care o presupune trecerea de la o stagiune la alta ; Mihai Brediceanu știe să impulsioneze pe colaboratorii lui întru înfăptuirea actului interpretativ cu direcție afectivă exactă și fascinantă spre publicul ascultător. În același timp, conducătorul Filarmonicii are știința alegerii colaboratorilor cu care poate îndrăzni faptele artistice pe care și le propune. În *Balada* lui Gh. Dima, mezzo-soprana Mihaela Agachi și baritonul Emil Iurașcu au fost cei solicitați să susțină părțile solistice ale lucrării. Retorica romantică — în care Verdi se întîlnește cu simfoniștii germani — proprie muzicii lui Dima reclamă, atît din partea dirijorului, cît și a soliștilor, o bună cunoaștere a mecanismelor muzicii dramatice, unde aceasta din urmă este întreținută, în sensurile ei, de expresivitatea textuală. Or, din acest punct de vedere, interpretarea pe care am ascultat-o la Filarmonică (inclusiv corul condus de Nicolae Bica) a fost remarcabilă.

Temperamentul vulcanic „în răspăr" față de obișnuitul versiunilor cunoscute ale *Concertului* de Ceaikovski — pe care îl degaja Dan Grigore — s-a convertit, încă odată, într-o perspectivă inedită, bogată în sensuri neghicite ale partiturii ceaikovskiene. Departe de a-și fi epuizat valențele de spunere nouă prin faptul că a cîntat o lucrare de foarte multe ori, Dan Grigore influențează explozia temperamentală cu o subtilă armătură de luciditate, care implică, mereu, noutatea semantică.

Simfonia în Mi bemol de Enescu și *Bolero*-ul de Ravel au fost interpretate, de orchestra condusă de Mihai Brediceanu, cu viteza interioară a schimbărilor de stări, de imagini sonore, specifice prestațiilor care se acumulează în urma experienței îndelungate, dar mereu proaspete în reverberații, semnul distinctiv al artei autentice. Forma instrumentală bine dozată a ansamblului i-a îngăduit lui Mihai Brediceanu să etaleze mici „infidelități" față de standardurile curente ale celor două prea bine cunoscute opusuri („infidelități" chiar față de propriile-i versiuni anterioare) care s-au asimilat, cu bucurie, în conștiința deschisă spre tainele muzicii ale celor prezenți în sală.

★
★ ★

Primul concert al Filarmonicii bucureștene în fluxul obișnuit de joi și vineri l-a avut ca dirijor pe Mircea Cristescu, iar ca solistă pe Cristina Anghelescu. Programul s-a alcătuit din prima audiere a *Simfoniei a XV-a* (dedicată Anului Internațional al Păcii) de Wilhelm Berger, *Concertul de vioară* al lui Beethoven și *Capriciul spaniol* de Rimski-Korsakov. Atît numele protagoniștilor (dirijorul Mircea Cristescu și violonista Cristina Anghelescu, de curînd aureolată de un prestigios premiu la concursul Ceaikovski) cît și structura programului au îmbiat pe melomanii bucureșteni să umple sala Atheneului. Cum spuneam și anterior, forma orchestrei Filarmonice se păstrează intactă, cu impact direct asupra ascultătorilor, în orice condiții, chiar și după respiro-ul impus de întreruperea stagiunii.

Simfonia a XV-a de Wilhelm Berger nu aduce informații suplimentare în peisajul migălos constituit de compozitor, de-a lungul anilor, în școala componistică românească. Tehnica scriiturii orchestrale — pe care Berger o stăpînește sub toate aspectele — face ca o simfonie a compozitorului atît de prestigios prin viziunea ascetică ce-i este proprie să devină, în condiții optime, o structură sonoră perfect închegată, de acută penetranță în resorturile gîndirii simfonice, chiar și atunci cînd ideile structurante își păstrează statu-quo-ul. Se știe că Albert Camus vorbea de „monotonia fundamentală" a oricărui creator

https://biblioteca-digitala.ro

adevărat. Desigur, ceea ce numim dimensiune stilistică închegată la un compozitor se manifestă printr-un număr de micro-strategii ce se transmit, în mod discret (în sensul matematic al cuvîntului) ori continuu de la o lucrare la alta. Wilhelm Berger și-a gîndit, probabil, și își gîndește în continuare simfoniile ca pe un corpus de — aparent — fragmente diferite, în realitate aceste componente reprezentînd evoluția pe timp îndelungat a unei singure idei directoare.

Mircea Cristescu și-a construit interpretarea intuind non-spectaculozitatea compoziției, mizînd pe exactitudinea dozărilor dintre diversele compartimente ale muzicii (fie ele sincrone ori diacronice), pe finețea unor nuanțe care pot spune mult cînd sînt șlefuite.

Cristina Anghelescu este, indiscutabil, o violonistă de mare cotă internațională. Există, în interpretările ei, reflexul specific virtuozilor care își dăruiesc tehnica impecabilă unei viziuni interpretative stimulante. *Concertul* de Beethoven a fost elaborat ca performanță interpretativă de Cristina Anghelescu la intersecția între perfecta asimilare a unor forțe ale tradiției cu interogarea contemporană asupra resorturilor unor sintagme beethoveniene, încărcate, astăzi, de valoare prospectivă, uneori surprinzătoare. Ceea ce știe Cristina Anghelescu — iarăși un secret al virtuozilor creatori — este faptul că ascultătorul contemporan trebuie „asaltat" de semne multiple, de transformări ale stărilor sonore, fără de care chiar și o capodoperă de frecvență (sau poate tocmai ea) nu poate fi receptată în condiții de maximă acuitate spirituală.

În sfîrșit, *Capriciul spaniol* de Rimski-Korsakov ne-a făcut să înțelegem virtuozitatea orchestrei Filarmonice, știința lui Mircea Cristescu de a nu deborda efluviile romantice dincolo de granițele strunirii lucide a sonorităților — uneori clar premonitoare — ale genialului orchestrator care a fost Rimski-Korsakov. Excelente intervențiile solistice ale lui Nicolae Iliescu, concert-maestrul orchestrei, Virgil Frînculescu, Adrian Petrescu etc., care au demonstrat că Filarmonica bucureșteană este un colectiv format prin sudarea unor personalități bine individualizate.

Fred POPOVICI

Formația „Concerto" la Ateneu

Stagiunea de cameră la Filarmonica „George Enescu" a început încă din primele zile cu un concert (19 septembrie) ce ne-a dat satisfacția întîlnirii cu o formație de calitate. Orchestra de cameră „Concerto", sub conducerea lui Dorel Pașcu-Rădulescu întrunește în cea mai mare parte tineri instrumentiști aflați încă pe băncile Conservatorului „Ciprian Porumbescu" și cîțiva proaspeți absolvenți. Rezultat al unei munci asidue și a dăruirii pasionate pentru muzică, formația a atins de această dată momentul culminant al evoluției sale de pînă acum.

Un program foarte lung, divers și solicitant a demonstrat o calitate tehnică, o maturitate artistică și mai ales o cultură a sunetului exemplare. Ca trăsături dominante sînt relevabile calitatea tonului, omogenitatea și transparența urmărite cu minuție, logica și claritatea construcției, articularea inteligentă și bine susținută a discursului, stăpînirea sigură a datelor stilistice. Această capacitate de a se adapta cerințelor diferite ale unor stiluri, chiar apropiate în epocă, a fost evidentă de la început în *Concertele grossi op. 6 nr. 8, în sol minor* de Corelli și *op. 6 nr. 3, în mi minor* de Händel. Diferențierea nuanțată între sonoritatea rotundă, solară și cantabilitatea celui dintîi și densitatea, articulația răspicată și majestuoasă a celui de al doilea au constituit o probă de înțelegere și muzicalitate.

Am simțit însă lipsa clavecinului în componența sonorității, căreia suportul său armonic îi este absolut necesar, mai cu seamă în Corelli, unde aduce contraste pline de farmec.

Logic și bine structurat a sunat și *Divertismentul în si bemol major KV 137* de Mozart; liniile s-au desfășurat cu delicatețe, detaliile erau fiecare la locul lor dar nu am simțit spontaneitatea, unda înfiorată care palpită în fiecare strop de muzică mozartiană.

Mai apropiate de datele temperamentale ale dirijorului Dorel Pașcu-Rădulescu, piesele din partea a doua a concertului, aparținînd muzicii secolului nostru, i-au prilejuit realizări cu totul remarcabile.

Cartoon de compozitorul jugoslav Zoran Erić — creator apreciat, aparținînd generației de 40 de ani — este o lucrare scrisă cu fantezie pentru a pune în valoare posibilitățile de virtuozitate ale formației de coarde și face să răsune ecouri și ritmuri de joc popular într-un fel de perpetuum mobile, alternînd cu suprafețe statice divers colorate.

Sonata per archi de Miriam Marbe, în primă audiție, suscită, ca și alte lucrări ale compozitoarei, convingerea că este creată dintr-o necesitate interioară profundă, dintr-o vibrație intensă și fragilă totodată. Arcuite într-o creștere amplă pînă la o culme expresivă exasperată urmată de o revenire, voci cantabile, fragmente melodice, se suprapun, se întretaie, se frîng și reîncep urcușul pe un fond de pînze sonore. Piesa și-a găsit în formația „Concerto" o interpretare de referință.

Și în fine fermecătorul *Concerto in re* de Stravinski, muzică senină, în care umorul feroce al compozitorului face loc unei tandre ironii la adresa muzicii romantice; cîntat cu acuratețe, precizie, finețe a amănuntelor, poate o nuanță de umor, de ușoară relativizare nu ar fi stricat.

Cît despre *Suita „Holberg"* de Grieg — care face aici un fel de neoclasicism, fără să știe — mi s-a părut că putea lipsi dintr-un program și așa lung și dificil, fără a dezechilibra întregul. O trecere prin toată istoria genului este reprezentativă, dar prea încărcată pentru o singură seară.

Pentru încheiere trebuie neapărat menționate numele tinerilor instrumentiști care au susținut cu o ținută profesională notabilă pasajele solistice: Luminița Burcă, Lucica Preduț, Radu Nagy, Simona Moise, Gabriel Bălă, Bogdan Bobocea, Valentin Năstase, Constantin Bordei, Lucian Ciorîță.

Elena ZOTTOVICEANU

Orchestra de cameră „Cibinium" a Filarmonicii din Sibiu

Este întotdeauna îmbucurător de observat că nașterea unui ansamblu cameral — fie acesta mai restrîns sau mai extins — răspunde unei imperioase, unei salutare necesități interioare de comunicare între interpreți, între aceștia și publicul care le solicită prezența în viața de concert. O asemenea apariție o constituie, indubitabil, și aceea a Orchestrei de cameră „Cibinium", fără dirijor, a filarmonicii sibiene înființat în urmă cu un an, la începutul precedentei stagiuni, ansamblul sibian se prezintă actualmente drept un organism dispunînd de date prețioase bine definite: sonoritatea, pe partide, este bine omogenizată, rod al unei ferme discipline de ansamblu, al unei remarcabile omogenizări spirituale privind susținerea actului interpretativ, îngrijirea scrupuloasă a detaliului denotă răbdarea, munca tenace, orientarea stilistică se realizează în mod lucid în afara oricăror confuzii sau indecizii. În mod evident, pentru un ansamblu tînăr, asemenea realizări se constituie în reușite stimulatoare. Rămîne, însă, de observat și este, desigur, de meditat asupra situației în care un ansamblu cameral de coarde, fără dirijor, este capabil a susține un act interpretativ de certă personalitate. Este un aspect asupra căruia am meditat cu prilejul concertului pe care Orchestra de cameră „Cibinium" l-a susținut la Ateneul Român, în seara zilei de 28 septembrie.

https://biblioteca-digitala.ro

Programul, de înaltă ținută repertorială, a fost orientat clar, pe două direcții tematice : creația muzicală barocă — *Simfonia în sol major* de Vivaldi, *Concerto grosso în sol minor* de Geminiani, *Concerto per archi în re major* de Bonporti, *Concertul pentru orgă și coarde în sol minor de Händel*, pe de-o parte, și cea contemporană — *Variațiuni* de Valentin Timaru și *Simfonia simplă* de Benjamin Britten, pe de alta.

În mod sensibil, prima parte a programului a beneficiat de virtuți interpretative mai importante decît cea de a doua. În ciuda unei anume obiectivări a expresiei, construcția muzicală a fost clar realizată, mișcările au apărut bine relaționate ; frazarea muzicală cultivat susținută a beneficiat de o sonoritate camerală consistentă și maleabilă, rod al unei îndrumări pe cît de energice pe atît de muzical logice datorate concert-maestrului, violonistul Tiberiu Gyenge ; să menționăm, în egală măsură, aportul de înțelegere și de realizare datorat violoniștilor Eugen Ostafi și Nicolae Popovici, violistului Nicolae Modog, violoncelistului Carol Huros, acesta din urmă — un remarcabil talent muzical, evidențiind o etalare solistică prea pregnantă la nivelul stilului concertant baroc ; să remarcăm prezența discretă, de bun gust, a clavecinistei Elsa Huros. Am apreciat, de asemenea, în evoluția organistei Ilse Maria Reich, acel tact, acea măsură just înțeleasă și realizată a concertării solistice de tip baroc, atît de apropiată de natura colaborării camerale.

Prelucrînd melodia unui cîntec din Poiana Sibiului, *Variațiunile pentru orchestră de coarde* de Valentin Timaru solicită interpreților un efort constructiv, în special în proporționarea variațiilor finale ce nu dispun de o dinamizare realizată în baza tehnicii compoziționale ; este un aspect ce urmează a fi realizat în reluările ulterioare ale acestei pagini camerale. Realizarea *Simfoniei simple* de Britten a evidențiat, cu egal temei, măsura disponibilităților deja menționate ale ansamblului, dar și pe aceea a limitelor ; Scherzo-ul nu a dispus de o fermă articulație a secțiunilor ; relieful dinamic corelat cu agogica, aspect corect gîndit pe ansamblul lucrării, ar fi necesitat acea finalizare pe care o poate detalia bagheta dirijorală, ghidată suveran de o concepție unitară, organic structurată. Și totuși, cîtă bucurie poate procura evoluția unei formații camerale în care profesionalismul stăruitor cultivat își dă mîna cu entuziasmul muncii în ansamblu !

Max Reger — Creații camerale cu clarinet

Eveniment cameral de interes aparte, — găzduit la Ateneul Român la sfîrșitul stagiunii trecute, în seara zilei de 11 iulie, în plină caniculă estivală — concertul dedicat în întregime creației camerale cu clarinet aparținînd lui Max Reger, a inclus trei dintre cele patru lucrări de acest gen ale compozitorului, opus-uri ale Romantismului tîrziu, atît de rar prezente în sălile noastre de concert; cele două *Sonate, în la bemol major, op. 49 și în si bemol major, op. 107, pentru pian și clarinet*, precum și *Cvintetul în la major op. 146, pentru clarinet și cvartet de coarde*. Precum am menționat, interesul special al manifestării a fost determinat, în mod cert, de caracterul puțin obișnuit al acesteia, căci — dacă muzica lui Reger este rar întîlnită în viața muzicală a zilelor noastre — manifestările cu caracter unitar, destinate a revela anume aspecte ale creației compozitorului sînt și mai rare ; este posibil, după știința mea, ca această manifestare să fi fost unică, în felul ei, în viața noastră de concert în ultimele patru decenii, după eforturile stăruitoare depuse în sensul propagării muzicii lui Reger, cu mai bine de jumătate de secol în urmă, de pianista și pedagoga Constanța Erbiceanu. Iar meritul acestei restituiri este cu atît mai lăudabil cu cît el aparține unui entuziast grup de tineri interpreți, unii dinare aceștia încă studenți ai Conservatorului bucureștean, stimulați de strădania tînărului muzician, a clarinetistului Cristian Vlad, una dintre prezențele pilduitoare prin larga orientare stilistică, ale vieții noastre de concert.

Desigur, momentul de specială consistență privind realizarea programului l-a constituit interpretarea celor două *Sonate — în la bemol major* precum și cea *în si bemol major — pentru pian și clarinet*, împlinite cu participarea pianistului Constantin Sandu, absolvent în acest an al conservatorului bucureștean, pianist dispunînd, deja, de o remarcabilă, de o deosebit de promițătoare activitate solistică precum și în domeniul muzicii de cameră. De fapt, nivelul realizării ambelor opus-uri demonstrează o temeinică asimilare a repertoriului brahmsian, a spiritului acestei muzici de elevată vibrație poetică, de riguroasă construcție a formei ; este de amintit faptul potrivit căruia cuplul celor doi interpreți a obținut în toamna anului 1983 o frumoasă distincție la concursul cameral „Brahms", de la Hamburg.

Încercînd și reușind să definească o orientare componistică postbrahmsiană, Reger dezvoltă un climat expresiv mai puțin diferențiat decît marele său contemporan și precursor, climat dominat de o manifestă meditație poetică. Aici rezidă, de fapt, marele risc al apropierii de creația compozitorului, interpreții avînd sarcina importantă de a participa în mod conștient la edificarea *în fapt sonor* a opus-ului prezentat. Pianistului Constantin Sandu îi revine în mod special meritul actului de lucidă definire a momentelor psihologice ale lucrării ; pianistica sa robustă — în ciuda unor accidentale neclarități — devine ordonatoare a spațiilor compoziționale, slujindu-le în special sub aspect constructiv de această dată, evidențiind restrînse disponibilități de transfigurare poetică. În mod cert, interpretul parcurge etapele importante ale unei autodefiniri artistice realizate pe temeiul unui meșteșug pianistic ferm stăpînit.

La Cristian Vlad, pe de altă parte, natura sensibilă a expresiei pe care o dezvoltă devine precumpănitoare ; mișcările lente, mai ales, dispun de o susținere cursivă, amplă, slujite fiind de un ton maleabil, de aleasă subtilitate și bogăție timbrală ; și este de dorit, în continuare, ca mișcările rapide să dobîndească o articulație mai pregnantă cu sens de structurare a momentelor discursului muzical. În mod evident și, desigur, salutar, colaborarea celor doi interpreți tinde să se ridice la cotele unei prețioase relaționări camerale. Astfel de valențe am regăsit și în realizarea *Cvintet-ului în la major pentru clarinet și cvartet de coarde ;* am apreciat, aici, valoarea unei inspirate inițiative muzicale, în cazul lui Cristian Vlad, iar, pe de altă parte, coeziunea artistic împlinită a cvartetului de coarde format din instrumentiști de excepție, studenți ai conservatorului bucureștean și, recent, absolvenți ai acestuia : violoniștii Sergiu Năstase și Simona Moise, violistul Mathe Győző, violoncelistul Rodin Moldovan. Cît de important devine faptul ca asemenea fructuoase întîlniri camerale să nu rămînă întîmplătoare !

Dumitru AVAKIAN

Duo „Contraste" din Timișoara

Muzica actuală implică, prin structura sa, închegarea unor ansambluri diferite de cele consacrate de practica epocilor anterioare ; abundența de lucrări destinate clarinetelor și saxofoanelor pe de o parte și (împreună cu) bogata și spectaculoasa familie a instrumentelor de percuție justifică întru totul constituirea cuplului timișorean „Contraste" — Emil Șein (clarinet, clarinet bas, saxofon), Dan Suciu (percuție). Cei doi tineri, talentați, pasionați și activi muzicieni au susținut mai multe concerte (sînt distinși cu Pre-

https://biblioteca-digitala.ro

miul I la „Cîntarea României", ediția 1985) și au debutat în București, la Filarmonica „George Enescu", luni 15 septembrie 1986, la sala Studio a Ateneului. Cele 12 piese din program au fost diverse ca factură și instrumentar — de la lucrări pentru saxofon solo sau o sonată pentru timpani, la unele pe care doar auzindu-le le crezi cîntate de un veritabil ansamblu. Dintre ele 5 sînt semnate de autori străini, de regulă nume de rezonanță în contemporaneitate ; celelalte 7, ale autorilor noștri, le egalează și chiar le întrec în substanță expresivă, inventivitate ritmică și coloristică, în unitate de stil. Majoritatea au fost, firește, prime audiții la București. *Chimera* de Șerban Nichifor are atmosferă, este delicată și excelează în plan melodic ; ***Intelectio* și *Idola tribus*** de Mihai Ungureanu vădesc fantezie în obținerea efectelor (a doua), asimilarea sugestiilor de tip folcloric (prima) ; *Mozaic* de Ulpiu Vlad impune prin contrapunctarea melodicii cu ritmica și cromatica ; ***Melopedie și Fugă*** de Nicolae Brînduș dovedește stăpînirea materialului melodic și ritmic, într-o veritabilă risipă de fantezie (cu precădere *Fuga*, amabilă ironie la *Ucenicul vrăjitor)*; sub aparența improvizației, Gheorghe Costin structurează ferm dialogul în *Meiosis ; Dublu duo* confirmă clasa de maestru a lui Anatol Vieru prin integrarea organică și discretă a elementelor folclorice, într-un discurs cînd plin de vitalitate, cînd de interiorizată gingășie.

Prin ingeniozitatea caracteristică tratării pieselor, prin forța comunicativă a lui **Emil Șein** și **Dan Suciu**, acest concert s-a înscris în categoria manifestărilor remarcabile ale noii stagiuni camerale.

Petre CODREANU

Ion Georgescu

Cu recitalul din sala Studio a Ateneului, din 20 septembrie 1986, Ion Georgescu consfințește un stil violonistic situat, după toate probabilitățile, la crepusculul evoluției unui instrument a cărui aventură s-a identificat cu însăși aventura muzicii culte europene. Povestea revanastronului (denumirea imemorială a viorii) se apropie astfel de formula finală în care povestitorul (de data aceasta Ion Georgescu) statornicește o privire critică, uneori persiflantă, alteori cu nuanțe moralizatoare asupra întregului parcurs al narațiunii. Gestul întemeietor al lui Ion Georgescu are prin urmare o alură conclusivă, nu însă și sintetică, ci, mai curînd complementară, antitetică, prin punerea semnului contrar în fața a tot ceea ce este convenție sau tradiție. Stilul violonistic clasic ori romantic este abandonat într-un muzeu nedeschis publicului larg — doar cîțiva specialiști îl pot vizita corelaționînd exponatele de aici cu trăsături definitorii ale artei lui Ion Georgescu —, vechile deziderate ale cîntului la vioară (: imitarea vocii umane, cantabilitatea, panlirismul) sînt pe rînd amendate și substituite cu o pedagogie a culorii, a modurilor de atac puse să semnifice exclusiv prin ele însele. Ion Georgescu propune un stil ce ne amintește de maniera „swing" din muzica de jazz, un stil violonistic recepționat ca o continuă pendulare între aspirație și realitate, între ceea ce se așteaptă a fi și ceea ce (cu totul altceva) este. Profund originale, anticameleonice, incursiunile interpretative ale lui Ion Georgescu au curioase corespondențe cu poetica lunediștilor și chiar cu zonele cele mai radicale ale liricii lui Nichita Stănescu. Bruierea codurilor istoric constituite (după cum se pronunța Fred Popovici în comentariul recitalului), reconsiderarea sensurilor demersurilor restitutive, plurisemantismul gestului interpretativ — iată coordonatele esențiale ale violonisticii lui Ion Georgescu. Desigur că tentativele de implementare a noilor coduri sacrifică uneori perfecțiunea codurilor vechi (intonația, expresia senzuală, sonoritățile edulcorate). Beneficiul este însă evident în planul temerității și al ineditului. Cum inedit a fost și programul recitalului : Liana Alexandra — *Cadenza* (lucrare în care compozitoarea prospectează posibilitățile instrumentului dintr-o perspectivă diacronică), Edison Denisov — *Solosonata* (o primă audiție de o mare densitate a scriiturii și ingeniozitate a facturii, cu dificultăți tehnice de tipul celor întîlnite în unele lucrări dedicate viorii sau violoncelului de Iannis Xenakis), Petru Stoianov — *Pe un cadran solar* (o altă primă audiție) ce a reiterat profesia de credință o compozitorului redevabilă modurilor și proporțiilor riguros manipulate, chiar dacă de data aceasta ele vin în incidență cu textul poetic semnat de Nichita Stănescu și rostit de actorul Eusebiu Ștefănescu (e drept, un text ce nu se situează în zonele cele mai fierbinți ale liricii marelui poet), Liviu Glodeanu — *Sonatina pentru vioară și pian* (revelatoare pentru angajarea expresionist-folcloristă a compozitorului) și o surpriză, Karlheinz Stockhausen — — *Sonatina pentru vioară și pian* (primă audiție cu ocazia căreia spectatorii l-au putut cunoaște pe compozitor în ipostaza unui învățăcel — lucrarea datează din 1951 — dotat cu o imaginație debordantă și cu un remarcabil simț al formei), în ultimile două opuri Ion Georgescu avîndu-l ca partener pe pianistul Mihai Vîrtosu — rafinat, de o mare mobilitate intelectuală și artistică.

Cvartetul „Clasic"

Numeroase sînt cvartetele care și-au făcut în ultimul timp apariția în viața muzicală a țării. Multe dintre ele au însă o prezență și o componență circumstanțială, itinerantă. Puține — se pot număra pe degetele unei mîini — cunosc o alcătuire stabilă și o ritmicitate a aparițiilor capabilă să le impună memoriei publicului. Printre acestea din urmă se numără și cvartetul „Clasic" (Arcadie Zanca, Valeriu Rădulescu, Dan Gruia Mitu și Teodor Pașol), al cărui recital de la Ateneu din 24 septembrie a etalat la modul substanțial seriozitatea, profesionalismul și disponibilitățile formației. Cvartetul „Clasic" ne-a apărut astfel ca un mecanism perfect reglat, cu toți componenții angajați într-un deloc facil proces de sincronizare a gesturilor interpretative. Se cîntă într-un remarcabil spirit de disciplină a stilului (în speță cel rococo din *Cvartetul în mi bemol major K.V. 171*, de Mozart caracterizat printr-o deosebită bogăție interioară, exteriorizată simplu, direct, cu o mare puritate sau din *Cvartetul în la major op. 33, nr. 6* de Boccherini, ce alunecă deseori către badinerie). Se mai cîntă însă și cu dezinvoltură, cu acea relaxare descinsă din plăcerea neostenită de a face muzică, așa cum am simțit ascultînd *Cvartetul nr. 2* de Anatol Vieru — o bijuterie a genului scrisă acum trei decenii, la puțin timp după elaborarea *Cvartetului nr. I* și a *Concertului pentru orchestră* ; opul s-ar putea evalua prin prisma unei aserțiuni a lui Bartók (compozitor pentru care în perioada respectivă se manifesta un adevărat cult), conform căruia „lucrul cel mai important în creația artistică nu este invenția materialului, ci puterea lui de plăsmuire". Din această perspectivă, *Cvartetul nr. 2* de Anatol Vieru constituie o impecabilă demonstrație de tehnică componistică, un relevant exercițiu liber de zămislire a unor texte sonore originale în baza unei gramatici preluate și adoptate.

Mai puțin convingătoare ni s-a părut versiunea *Cvartetului în re major, op. 18, nr. 3* de Beethoven, umbrită de unele nesiguranțe în intonație.

Liviu DĂNCEANU

https://biblioteca-digitala.ro

Ansamblul „Archaeus", concert de muzică contemporană

Concert, sau mai exact, concert-spectacol, de muzică românească și slovacă.

Pentru că forma sub care au gîndit și realizat membrii ansamblului „Archaeus" cameralul lor din 17 septembrie se circumscrie în egală măsură celei a unui concert, permițînd fiecăruia să prezinte cel puțin o lucrare solistică, dar și spectacolului, pentru a cărui coeziune au găsit o formulă literară (prin recitările actorului Răzvan Ionescu, cu versuri din lirica poeților români și slovaci Miroslav Holub, Vladimir Holan, Adrian Păunescu, Daniela Crăsnaru, Marin Sorescu, Titel Constantinescu), dar, totodată — ceea ce dovedește ingeniozitatea lor —, o soluție pur muzicală: prefațarea și epilogarea fiecărei piese înscrise în program de cîte un scurt tablou extras din lucrarea *Spectacol pentru o clipă* de Octavian Nemescu, prezentată, astfel, aproape integral.

În acest context, am putut distinge valoarea fiecărui instrumentist component al formației, luat individual, dar cu deosebire calitatea întregului, care a lăsat o impresie favorabilă auditoriului din sala Studio a Ateneului (în ciuda unei carențe de organizare, dintru început manifestă: în lipsa programului de sală, publicul s-ar fi dorit orientat cel puțin cu o prezentare verbală în peisajul inedit al celor mai multe dintre partiturile oferite spre ascultare, cu atît mai mult cu cît afișul de concert nu insera nici măcar numele compozitorilor acestor piese!).

Am remarcat din nou eficiența interpretativă a violonistului Ion Georgescu, în lucrarea lui Josef Malovec *Canti di Speranza,* sau multiplele valențe de colorist ale percuționistului Alexandru Matei, în *Solo pentru percuție* de Ștefan Niculescu — prima lucrare a compozitorului dedicată exclusiv percuției, dar mergînd, în planul organizării muzicale, pe linia stabilită odată cu *Simfoniile pentru 15 soliști,* avînd ca punct de pornire în desfășurarea sonoră o idee melodică din care se construiesc secțiunea inițială și cea terminală a piesei, centrul ei fiind un moment tensionat bazat pe repetarea unei celule melodice.

Valorificînd tradiția polifoniștilor din toate epocile, și poate, mergînd pe cea a compatriotului său Bohuslav Martinu, compozitorul slovac Vladimir Godar realizează un interesant *Ricercar,* adaptat la cerințele structurării materiei muzicale în contemporaneitate. Tema inițială expusă de vioară e preluată de clarinet, pentru ca odată cu intervenția violoncelului să ne aflăm în fața unei interesante sinteze timbrale (în care acesta din urmă apare ca un sumum al celorlalte două), urmînd ca intrarea pianului în discursul sonor să constituie punctul de maximă densitate, prin acordurile consistente, combinate pe alocuri cu clustere. Este meritul celor patru instrumentiști (alături de Ion Georgescu, clarinetistul Vasile Mocioc, violoncelista Anca Vartolomei și pianista Rodica Dănceanu) de a fi redat cu acuratețe și simț dramatic, intuind caracteristicile constructive, această miniatură polifonică, de expresie contemporană.

Iar dacă în *Ricercarul* lui Vladimir Godar, Anca Vartolomei și-a dovedit măiestria în rol de membru al formației camerale, i-am apreciat cu atît mai mult desăvîrșirea instrumentală, coerența gîndirii asupra partiturii abordate, finețea dar și tensiunea modurilor de atac, exact intuite, claritatea în reliefarea planurilor — puse în slujba interpretării *Sonatei pentru violoncel solo de* Wilhelm Berger, creație în care compozitorul își respectă principiile de compoziție statornicite în opusurile anterioare, anume exploatarea spațiului sonor în virtutea tehnicii de constituire a materialului muzical pe baza șirului lui Fibonacci.

Amestecul de „orient" cu „occident" din *Hudba* de Ilja Zeljenka (primă audiție absolută, lucrarea fiind scrisă pentru „Archaeus") nu și-a putut salva lipsa de unitate stilistică (compozitorul încearcă să „stoarcă" tot ce se poate din intervalul de terță, în „conflict" cu structuri constituite din scări pentacordice, sprijinindu-și fluxul muzical pe ritmica de proveniență exotică), nici chiar prin prestațiile de bună calitate ale clarinetistului Vasile Mocioc, pianistei Rodica Dănceanu și percuționistului Alexandru Matei, care s-au străduit să găsească și să reliefeze sensuri adînci, impresia lăsată fiind, totuși, de... incertitudine.

Fagotistul Vasile Macovei s-a remarcat în partitura *Ciacconei* compozitorului slovac Juraj Benes (primă audiție la noi), în care secțiunile au fost delimitate între ele, în cadrul spectacolului, prin cîte un moment sonor extras din lucrarea lui Octavian Nemescu, soluție discutabilă, dacă ne gîndim că o lucrare de factură variațională nu ar trebui secționată în acest fel, perceperea elementelor tematice devenind, la audiție, de-a dreptul imposibilă. Piesa cu sugestii arhitectonice renascentiste (cea a lui Benes) se dorește, în fapt, un cîmp de explorare în posibilitățile tehnice și expresive ale fagotului, în moduri de atac, sonorități coloristice, timbrale, diferite, cu antrenarea pianului (prin acționarea pedalei în scopul dobîndirii unui efect vibrator îmbogățit) și realizate cu precizie de Vasile Macovei.

Spectacolul s-a încheiat cu piesa lui Liviu Dănceanu, unul dintre animatorii formației, căreia i-a dedicat aceste *Rime pentru „Archaeus",* menite să evidențieze, într-o singură partitură, pe fiecare instrumentist, în rol solistic, dar și ansamblul în întregul lui; lucrarea își propune, ca și altele din acest concert, investigarea în zonele tehnico-expresive, timbrale, dinamice și agogice ale instrumentelor angrenate (pe lîngă cele numite mai sus, adăugîndu-se chitara lui Vasile Colțea), edificiul sonor constituindu-se pe baza unui mod ce izvorăște din șirul armonicelor superioare și inferioare ale unui sunet. Întreaga atmosferă a concertului-spectacol a urmat — cu voie sau fără voie — expresivitatea creației considerate ca fir conducător *(Spectacol pentru o clipă* de Octavian Nemescu, după afirmațiile lui Liviu Dănceanu dedicată, în această formă, ansamblului pentru acest spectacol), implantată, cel mai adesea, ca element contrastant prin forță și semnificații, prin coloritul ei particular.

Veronica BERBESCU ZBARCEA

Viniciu Moroianu

Este, sincer vorbind, pasionantă evoluția unui talent major ca cel al lui Viniciu Moroianu, iar recitalurile sale, dintre care ne vom opri la cel mai recent (20 septembrie) se conturează tot mai mult ca autentice evenimente ale stagiunilor muzicale. Mi s-a întîmplat destul de des ca unii confrați sau chiar ca oameni din public să-mi amintească cu emoție episodul revelator al tălmăcirii, de către Moroianu, în urmă cu cîțiva ani, al *Sonatei nr. 3 pentru pian* de George Enescu în cadrul manifestării „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea. Faptul nu este, cum se spune, întîmplător, pentru că pe atunci foarte tînărul pianist dovedea, în abordarea unei pagini enesciene de asemenea complexitate, un fel de dar divinator al valorilor muzicale esențiale care ne făcea să avem cele mai frumoase așteptări pentru dezvoltarea sa ulterioară. În adevăr, Moroianu nu este un pianist de toată ziua, ci unul de excepție. Ni se poate întîmpla să nu-l aflăm la nivelul perfecțiunii într-unul din marile concerte ale repertoriului universal, să-l dorim mai simplu și mai direct în exprimare, dar ulterior să cunoaștem autentice revelații în luminarea, de către el, a unor pagini mai puțin frecventate sau să constatăm că adevăratul climat al emoției muzicale celei mai nobile este generat de contactul

https://biblioteca-digitala.ro

tînărului artist cu aspecte elevate și oarecum tainice ale repertoriului pianistic. În orice caz, este vorba, la Viniciu Moroianu, de o disponibilitate stilistică remarcabilă, de o privire spre profunzimile problematicii muzicale, care se dovedește rară și exemplară printre colegii săi de generație.

Multitudinea de aspecte, uneori complementare sau chiar opuse, ale manifestării acestui talent deosebit s-a vădit în esență din derularea recitalului la care ne-am oprit. Astfel, *Sonata op. 109, în mi major*, de Beethoven, cu toată direcționarea spre introspecție pe care o conține această genială pagină în esența ei intimă, ne-a apărut totuși ca „închisă în sine". lirismul ei aparte nefiind comunicat cu suficientă claritate. Au existat „învălmășeli" în sonoritate și în conturarea limpede a formei, iar sunetul nu *a purtat* spre sală așa cum am fi dorit. Este adevărat că aspectul improvizatoric, de *impromptu* al tematicii, dorită în mod expres de Beethoven ca „nepătrată", a fost pus în evidență, însă compensarea lui prin, totuși, anumite valori de echilibru, de cantabilitate, de evidențiere a articulațiilor nu s-a realizat în mod corespunzător de către interpret.

Imediat după aceea, însă, am asistat la un moment interpretativ remarcabil. Suita *In aer liber* de Béla Bartók a fost magistral redată, din toate punctele de vedere. Ritmica stringentă, acută, tipică paginilor marelui compozitor ungur, s-a aliat cu sugestivitatea imagistică tot atît de caracteristică. Un coleg (Dumitru Avakian) remarca, în deplină justețe, că modul de a colora paginile de atmosferă ale suitei *(Muzica nopții* de pildă) nu a sucombat tentațiilor debussiste, cu toate că unele similitudini ale textului cu genialul Preludiu *Des pas sur la neige* al lui „Claude de France" sînt frapante. Contrastele au fost mai degrabă în alb și negru decît în tehnicolor, misterul bartokian a fost menajat cu o grijă a amănuntului — pilduitoare, vibrația sunetului avea acel caracter mat și surd (la modul sublim) pe care-l așteptăm în asemenea pagină. Langoarea scriabiniană a *Preludiului în si minor* de Tudor Dumitrescu ne-a apărut pe deplin pusă în lumină de tălmăcirea pianistului, pe care am înțeles-o ca încă un omagiu (Oh, cît de îndreptățit !) îndreptat către memoria acelui prea tînăr muzician, bănuit pe drept cuvînt de geniu, care ne-a fost smuls dintre noi cu un dramatism pe care-l putem asemui numai soartei lui Nicolae Labiș.

În fine, *Studiile simfonice* op. 11 de Schumann, după un început ceva mai discutabil (tema a fost cumva lipsită de simplitate) ne-au dăruit un monument de cea mai pură flacără romantică. Cantabilitate majestuoasă, ritmică pilpîitoare și sugestivă, construcție logică și paralel expresivă, simț al culminației efective în grandiosul final — toate au contribuit la restituirea autentică și plină de prospețime a unei covîrșitoare capodopere.

Florin Ionescu-Galați

Mărturisesc că, în general, sînt reticent cînd este vorba de comentat recitalurile unor elevi de liceu : ei se află într-o perioadă de formare, din care se va desprinde apoi, abia în anii Conservatorului, imaginea viitorului artist. Excepțiile există totuși, dar ele trebuie cîntărite cu parcimonie și semnalate îndeosebi acele cazuri în care însemnele talentului sînt atît de indubitabile încît surprizele (nefavorabile) de mai tîrziu să fie în cît mai mare măsură excluse. În cazul lui Florin Ionescu-Galați, elev brașovean în clasa a X-a, avem de a face cu o înzestrare ieșită din comun, care care i-a permis, de pildă, să înfățișeze *Concertul în sol major (nr. 3) de* Mozart la o Gală a tinerilor concertiști cu o înțelegere și un simț al stilului, care, chiar dacă vorbeau despre îndrumarea de mare calitate primită din partea tatălui său, dirijorul Ilarion Ionescu-Galați, atestau posibilitatea tînărului violonist de a înfrunta sarcini artistice din cele mai dificile. Impresia ne-a fost întărită în bună măsură de recitalul dat la începutul stagiunii 1986—87 (13 septembrie) în sala Studio a Ateneului.

Programul a început cu *Sonata în re major* de Leclair ; aici am fost impresionați din capul locului de o sonoritate violonistică bogată, vibrantă, care este unul din atu-urile principale ale lui Florin Ionescu-Galați : trăsătura de arcuș este fermă, viguroasă, există în personalitatea în închegare a violonistului un anume reconfortant „spirit de decizie", un soi de asumare a propriei responsabilități care înfruntă dificultățile pieptiș și deschis. Fără îndoială că orice calitate își are și dublura ei, deschizînd apetitul exigențelor cît mai diferențiate. Uneori, ni se pare că sonoritatea este prea uniform plină, avem chiar senzația unei oarecari forțări și în orice caz, avînd în vedere că Leclair este muzică franceză, dorim și o deschidere mai limpede către orizontul frazelor subtile, mlădioase, rafinat colorate (bine înțeles în limitele stilului epocii respective) și o eleganță, un „chic" sporite în *Tambourin-ul* din final. Există însă un sens pedagogic nedesimulat în alegerea repertoriului — și lucrul este cît se poate de limpede în abordarea *Sonatei nr. 1 în sol minor* pentru violină solo de Johann Sebastian Bach. Simpla ei parcurgere, efortul de memorizare și concentrarea interioară necesară susținerii unei asemenea capodopere reprezintă pentru un discipol timpuriu al arcușului o încordare supremă, de natură să-l „călească' în focul luptei, am spune. Florin Ionescu-Galați a trecut asemenea probă supremă în genere cu succes, supunîndu-și temperamentul unei discipline auto-impuse cu rigoare, luminînd țesătura polifonică cu o tendință spre echilibru și înțelepciune pe care o salutăm chiar dacă este în stare încă născîndă. Unele imperfecțiuni în redarea paginilor de maximă complexitate sînt, firește, de explicat și de natură să-i ofere junelui violonist perspectiva tărîmului de cucerit pe viitor.

Florin Ionescu-Galați a părut a-și „scoate zăbala" pe parcursul a trei *Capricii* de Paganini, care l-au arătat ca pe un virtuoz de perspective pe acest tărîm „pur" al dificultății tehnice și a atacat repertoriul de farmec și zîmbet al evocărilor vieneze *(Liebesfreud'* de Kreisler) cu aplomb dar și cu dorința noastră de a-l vedea întrezărind, dincolo de verva textului, ceva din nuanțele șăgalnice, din umorul „dialectal" al unor asemenea faimoase și de efect „bis-uri" ale repertoriului cavalerilor arcușului. Tot așa, salutînd pe un autentic *pui de leu* al podiumului, capabil să descrie marele arc al încordării și descătușării ritmice din *Rondo capriccioso* de Saint-Saëns, nu putem să nu-i atragem atenția și spre eleganța specială a frazelor lungi din *Introducere* precum și spre multitudinea nuanțelor rafinat colorate pe care orice pagină de acest gen o presupune, pentru ca redarea ei să fie cu adevărat un act artistic. Sînt tot atîtea oferte de meditație pentru un autentic și plin de sevă talent ca acela al lui Florin Ionescu-Galați, care trebuie să-și onoreze harul printr-o muncă încordată și inteligentă.

Alfred HOFFMAN

Sorin Petrescu

La 30 septembrie, în Sala Mare a Ateneului, pianistul Sorin Petrescu a susținut un recital cu lucrări de referință din repertoriul pianistic : *Sonata în fa minor, op. 5* de Brahms, *Stampe* de Debussy, *Alborada del Gracioso* de Ravel. Totodată, patru *File de Album* de Wagner, care par semnificative mai ales prin prisma ultimelor capodopere scenice ale autorului și a *lecției* lisztiene, evident ulterioară compunerii acestor piese (destul de anemice ca substanță muzi-

https://biblioteca-digitala.ro

cală, oricum...). Se pare că această inițială sărăcie nu se putea transcende decît prin adopție de stil și multipolaritate sincretică, spre a împlini un destin creator de excepție...

Dar, despre Sorin Petrescu : este un artist format, cu o matură experiență de concert și incontestabile mijloace de evoluție. Recitalul, ca realizare pianistică, ne-a părut desăvîrșit, ceea ce probează că tînărul pianist dispune de reale resurse de perfecționare și auto-perfecționare. În *Sonata* de Brahms a creat momente de rară concentrare muzicală în primele două părți, desfășurînd totodată o pianistică amplă, masivă, densă pe întreg parcursul lucrării, o piatră de încercare pentru orice pianist. Muzica franceză a sunat în plenitudinea coloristicii și fineții absolut necesare unei interpretări de clasă. I-am dori tînărului muzician numai astfel de concerte, finisate pînă la ultimul gest și gîndite pînă în cele mai mici amănunte (ceea ce nu întotdeauna s-a reliefat în evoluții anterioare). Scena obligă, iar astăzi actul interpretativ impune prezențe numai și *numai* impecabile pe podium : altfel la ce ar mai folosi— pentru progresul artei interpretative — întreaga industrie de disc, radio și televiziune ?

Se pare că publicul nostru de concert încă se mai complace în dulcele fotoliu „mass media" și riscă prea puțin să vină în sălile de concert spre a auzi tineri soliști, tinere speranțe. Este oricum o mare eroare. Deoarece artiști ca Sorin Petrescu pot oricînd oferi deliciile unei interpretări pe viu, irepetabile și de aleasă ținută, care nu fac decît să confirme nivelul maxim atins astăzi de pianistica românească.

Nicolae BRÎNDUȘ

TESCANI

„Orfeul moldav" — ediția a VII-a

O manifestare artistică anuală nu este pur și simplu o dată fixă în calendar ; mai timidă la început, ea evoluează treptat, cunoaște fluctuații de calitate (inerente) și treptat își cucerește (sau nu) profilul propriu, care o distinge între celelalte din aceeași familie. Dacă este îndrumată cu profesionalism și simț de răspundere, ajunge să constituie un reper atractiv pentru public, care o așteaptă, se interesează de ea cîteodată cu nerăbdare și manifestă curiozitate față de noutățile pe care fiecare ediție le anunță. Am citit cu regularitate cronici despre manifestarea „Orfeul moldav" de la Tescani, dar — deși drumurile m-au adus în vreo două rînduri pe meleagurile enesciene de aci — n-am putut-o cunoaște pînă acum mai în amănunțime. Primul lucru care m-a impresionat, de-a lungul celor trei seri (5—7 septembrie) ale ediției a VII-a, 1986, a fost tocmai faptul că, deși nu se ajunge la concerte prea ușor (cursele de autobuz zilnice cu Bacăul sînt suspendate), curtea interioară a corpului central al „Așezămîntului de cultură George Enescu" era plină de un public de mare calitate, silențios și concentrat, care venise aici cu oarecare osteneală și poate tocmai de aceea respecta locul, pe artiștii care se produceau, venera desigur în primul rînd pe Enescu însuși. Aș spune, de aceea, cu toate că ediția de anul acesta s-a dovedit în ansamblul ei o reușită, că punctul ei „forte" a fost în primul rînd publicul — și acesta este semnul hotărîtor al rostului unei asemenea manifestări.

De altfel, avînd acum prilejul să stau cîteva zile la Tescani, mi-am dat seama că locurile înseși au o magie a lor, care te cheamă, cu un magnet puternic deși foarte greu de definit. Dacă îl iubești pe George Enescu, nu se poate să nu stabilești corespondențe interioare între peisaj, foșnetul copacilor, întinderile vălurite (nu dramatic, ci apropiat, reconfortant), parfumul livezilor și — să spunem — acea unică „Pastorală" a maestrului român care este *Suita sătească*. Orice literaturizare își are partea ei forțată, dar în cazul în speță climatul sufletesc de la Tescani nu se poate să nu te ajute la pătrunderea muzicii lui Enescu. Aș spune chiar că străinilor întîmpinînd cîteodată oarecari dificultăți a intra în universul maestrului muzicii românești — care se deosebește în tabloul general al componisticii veacului XX printr-o viziune proprie asupra contrastului, niciodată tăios, niciodată spectaculos ci întotdeauna de o înțelepciune care cuprinde de la început și rezolvarea situației conflictuale — ar trebui să li se proiecteze, înainte de trecerea probei sufletești mai deosebite ocazionate de prima audiere a unei lucrări de o problematică sufletească complexă, un film despre locurile, casele, oamenii, plantele de la Tescani.

Acestea find zise, pentru că alminteri o cronică se poate transforma pe nesimțite într-o carte, să ne oprim la elementele specifice ale actualei ediții a „Orfeului moldav". Primul lucru este simpatia pe care ne-a stîrnit-o Orchestra de cameră „Tescana" dirijată de Ovidiu Bălan și alcătuită din membrii Orchestrei simfonice din Bacău. Ovidiu Bălan este un muzician inimos, destoinic și care nu se teme să se ia la trîntă cu dificultățile ; de aceea, performanța înfățișării a două mișcări din *Octuorul op.* 7 de George Enescu, formația folosită amplificînd aparatul instrumental prin dublaje care nu atentează la spiritul genialei lucrări (de amploare alminteri simfonică) ni s-a părut semnificativă pentru calitățile de inițiativă semnalate. Se pune doar problema finisării mai atente, pentru că partitura este de mare dificultate și amploarea ei temporală ridică cu atît mai multă exigență îngrijirea amănuntului revelator. Intonația, nuanțarea, calitatea sonoră sînt aici de primă însemnătate și ele vor trebui ameliorate, mai cu seamă că — nu ne îndoim — *Octuorul* va intra, în integralitatea lui (după cum prevedea Eugen Pricope în cuvîntul introductiv) în preocupările de viitor ale formației „Tescana".

Dacă nu mă înșel, David Ohanesian nu apăruse pînă acum în concertele de la Tescani, iar Smaranda Oțeanu — care veghează, din partea Colegiului criticilor muzicali al A.T.M. la calitatea și orientarea programelor — a socotit că prezența sa aici este obligatorie : prin faptul că baritonul nostru este cel care a impus *Oedip* la noi și pe multe meridiane el se cuvenea să fie salutat de publicul „Orfeului moldav". Așa am și înțeles contribuția artistului la concertul inaugural din care rămînem în primul rînd cu interpretarea „Monologului orbirii" din *opera vieții mele* cum denumea Enescu această creație fundamentală a teatrului muzical din veacul nostru și cum o denumește cu drept cuvînt și interpretul în volumul recent apărut. Adaptarea cîntului la sunetul și sensul textului s-a dovedit la fel de impresionantă ca întotdeauna și ne face odată mai mult să ne îngrijorăm în legătură cu soarta lui *Oedip* la acest amurg de carieră al lui Ohanesian. Cine va prelua ștafeta ? Este o întrebare care trebuie să devină obsedantă pentru toți aceia care au căderea să răspundă la ea.

Marin Cazacu este deosebit de activ pe podiumul de concert — și nu numai la Filarmonica „George Enescu" — și probabil că frecvența aparițiilor sale solistice a fost de natură nu numai să-i îmbogățească experiența ci și să-i înlesnească atingerea corzilor sensibile ale auditoriului. Pentru că, dacă niciodată nu ne-am îndoit de seriozitatea și temeinicia violoncelistului, puterea sa expresivă putea fi pusă uneori în chestiune. Din fericire, felul cum a redat *Concertul în do major* de Haydn de astă dată, ne-a spulberat îndoielile. Nu numai că ținuta clasică a tălmăcirii era impecabilă, dar coeficientul de „grăire" al frazării s-a arătat în creștere hotărîtoare. De aceea, mișcarea lentă (fără ca cele vii să fie mai prejos) ni s-a părut

https://biblioteca-digitala.ro

în primul rînd semnificativă pentru ceea ce poate fi o nouă etapă, superioară, în prezența pe podium a lui Marin Cazacu. Iar impresia stîrnită de contribuția lui interpretativă a luminat toată partea secundă a concertului, potențînd într-un fel și imaginea lăsată de formația acompaniatoare — aceeași „Tescana" dirijată de Ovidiu Bălan, chiar și în finalul programului, constituit de *Simfonia nr. 18 în fa major* KV 130 de Mozart.

Din experiența de auditor, sînt categoric de părere că împrejurările unui concert, cadrul, receptivitatea auditoriului, influențează decisiv calitatea prestațiilor artistice. Lucrul s-a confirmat cu o evidență indiscutabilă în cazul apariției Marthei Kessler în manifestările de la Tescani. Ne-a cîntat pagini din oratoriile de Bach și din marile lucrări de aceeași familie (dar evident, atît de deosebite) ale lui Vivaldi. Vocea i-a sunat mai vibrant, mai colorat, mai *muzical* într-un cuvînt decît în orice ocazie în care am urmărit-o pe această creatoare de cultură interpretativă în ultimii ani. Fără îndoială că sensibilitatea cîntărețel a primit razele binefăcătoare ale locului, acustica neobișnuit de prielnică a curții interioare a inspirat-o, după cum faptul că la pian se afla un tînăr muzician de calitatea lui Mihai Ungureanu a mulțumit-o. Rezultatul a fost cît se poate de fericit, împlinindu-se și în două lieduri de Mihail Jora, un alt „personaj-cheie" al Tescanilor. După cum, faptul că înainte de concert pianistul Ferdinand Weiss, din Cluj-Napoca, un veteran al podiumului de concert de la noi și de pe toate meridianele, își destăinuia emoția de a cînta în casa lui Enescu, ni s-a părut a lumina excelenta sa colaborare cu violonistul Andrei Agoston în tălmăcirea *Sonatei nr. 2, opus 6, in fa minor* a maestrului sau a *Sonatei „Kreutzer"* de Beethoven. Aceasta, cu toate că folosirea unei modeste pianine nu se pretează, de pildă, prea bine, evidențierii caracterului predominant concertant al lucrării beethoveniene. (Între altele fie spus, nici un efort nu mi s-ar părea prea mare pentru a înzestra manifestările „Orfeului moldav" cu un pian de concert, de calitate). Andrei Agoston ne-a apărut din nou drept un stilist și un rafinat al arcușului. Felul cum apără puritatea redării textului și știe să intre, cu perfectă naturalețe, în ipostazele stilistice diversificate ale repertoriului — este exemplar. Iar publicul intuește această candoare și acest respect al gîndului creatorului de muzică — și le salută mai cald decît se întîmplă cu solicitările, de rezistență minimă, ai unor cavaleri ai podiumului care fac compromisuri cu bunul gust de dragul unei factice *captatio benevolentiae*.

O altă pată de lumină a serii : apariția lui Petre Nancu, tînăr trompetist dintre cei mai buni pe care îi avem și care sporește acum calitatea Orchestrei simfonice din Bacău prin prezența în rîndurile ei. Ne-a cîntat *Legenda* de Enescu, cu intensitate a sentimentului, cu simț al culorii, cu valorificarea amănuntului de virtuozitate, însoțit fiind la pian de Silvia Savu.

Sonata a III-a, pentru pian și vioară, „în caracter popular românesc" n-ar trebui în fond să lipsească din nici o ediție a manifestărilor de la Tescani, mai cu seamă că, dacă înainte vreme interpreții care se încumetau să o abordeze erau foarte rari, acum din fericire tot mai mulți instrumentiști tineri o înfățișează cu deplină autoritate. Am avut prilejul, astfel, să asistăm la reeditarea unui succes al violonistei Luminița Petre-Rogacev în reluarea acestei capodopere definitorii pentru universul enescian, în colaborare cu pianistul Mihai Ungureanu care a folosit resursele limitate ale pianinei „de la fața locului" cu maximum posibil de măsură și eficiență.

Închiderea zilelor „Orfeul moldav" prin recitalul lui Johnny Răducanu și al colegilor săi timișoreni din formația lui Eugen Gondi ar fi putut părea un risc ; cineva mi-a spus, la fața locului, că după cît se pare Enescu nu era adept al jazzului. Se poate ; însă este poate și mai cert că aspectul de artă al contribuției unor mari reprezentanți ai genului nu putea să-l lase indiferent pe marele nostru muzician, care era un spirit deschis și larg. Iar parfumul românesc de calitate al pieselor lui Johnny Răducanu, calitățile muzicale de ritm, culoare, inventivitate armonică, preluare și dezvoltare a sugestiilor de la unul la altul din membrii formației — toate acestea l-ar fi mulțumit fără îndoială și pe „Orfeul moldav".

A. H.

SLOBOZIA

Gala recitalurilor — ediția a III-a

Cea de a treia ediție a Galei recitalurilor de la Slobozia a demonstrat nu numai continuitatea unei frumoase inițiative ci și constanta preocupare a Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al Județului Ialomița, în colaborare cu Colegiul criticilor muzicali din cadrul A.T.M., de a oferi unuia dintre numeroasele orașe ale țării ce nu beneficiază de instituții muzicale prilejul formării și cultivării gustului artistic, al dragostei pentru arta sunetelor, pentru marile sale valori naționale și universale. Cele trei seri camerale (26, 27 și 28 septembrie), găzduite de Casa de cultură a sindicatelor au relevat — în rîndurile publicului din Slobozia — existența unui nucleu ce primește prin muzică o veritabilă bogăție spirituală, absorbind-o, acordîndu-i menirea de a modela una dintre dimensiunile culturale ale personalității. Intrînd de acum în tradiție, vădind și de această dată entuziasmul și responsabilitatea asumată de organizatori, Gala recitalurilor și-a dezvăluit din nou importanța ca act de cultură (în deplinul înțeles al noțiunii) propunîndu-și să aducă în atenție noi valențe expresive ale universului componistic și interpretativ, argumentate prin prezența unor soliști de excepție.

În programul oferit, violoncelistul Marin Cazacu și pianista Steluța Radu au optat pentru accesibilitate, selectînd un album de miniaturi instrumentale de mare diversitate stilistică (de la *Aria* de J. S. Bach la pagini semnate de Granados și Cassado, de la *Lebăda* de Saint-Saëns la *Dans țărănesc* de Constantin Dimitrescu), tălmăcite cu spontaneitate și rafinament. Precizia dialogului instrumental, cizelarea detaliilor expresive în nota specifică fiecărei partituri (cu o menționare deosebită pentru *Variațiunile pe o temă din „Flautul fermecat"* ale lui Beethoven) au reliefat sudura acestui duo camerai, datorată deopotrivă unor date temperamentale, ca și seriozității pregătirii.

Ardența trăirii interioare și profunzimea vibrației poetice, căldura sunetului și naturalețea frazării au caracterizat și de această dată portretul interpretativ al violonistei Luminița Petre-Rogacev ; unitatea calitativă a recitalului susținut în compania Vioricăi Rădoi — prezență pianistică pregnantă, de o elocventă implicare expresivă — a fost pe alocuri umbrită de unele asprimi, de unele „impurități" care au estompat uneori fluiditatea liniilor sonore ale *Sonatei în la major* de César Franck, *Meditației* și *Valsului-scherzo* de Ceaikovski.

După un succint preludiu coral semnat de formația „Lyrica", a Sindicatului Învățămînt din Slobozia, dirijată de prof. Niță Ioniță, cea de a doua seară i-a avut ca protagoniști pe actorul Ovidiu Iuliu Moldovan și pe clarinetistul Aurelian Octav Popa, într-o generoasă alternanță de metafore și simboluri poetice și muzicale, viguros decupate.

https://biblioteca-digitala.ro

În concertul de închidere al acestei ediții, pianistul Andrei Deleanu a realizat o veritabilă creație interpretativă în *Sonata în si bemol major* de Franz Schubert, elaborîndu-și discursul într-o fermă construcție simfonică ; s-au remarcat limpezimea și echilibrul proporțiilor arhitectonice, conducerea diferențiată a planurilor sonore, împletite într-un edificiu definit în egală măsură prin eleganță și monumentalitate, prin cantabilitate și sobrietate. Nu aceeași strălucire și forță de convingere au degajat cele două *Studii* de Franz Liszt, lucrări în care solistul s-a simțit în mod evident dezavantajat de instrumentul avut la dispoziție.

Prezența unor voci tinere nu constituie o noutate în programul acestei manifestări, pe afișul din acest an fiind înscrise trei nume deja cunoscute. Dezinvoltura și verva interpretativă a Ruxandrei Vodă — secondată de pianistul Ovidiu Cucu — au conferit culoare și prospețime ariilor de Mozart, Rossini și Donizetti, sau cîntecului de Caudella, chiar dacă soprana nu s-a aflat în forma sa vocală maximă. Din repertoriul variat (Mozart, Ceaikovski, Donizetti) susținut de soprana Felicia Filip alături de pianista Doina Micu, s-a detașat cu deosebire dramatismul liedului *Salcia* de Theodor Rogalski, reliefat prin intensitatea accentelor expresive, prin dozajul contrastelor și efectelor, demonstrînd maleabilitatea, robustețea și penetranța acestui glas. Conturînd cu sobrietate, prestanță și rigoare liniile stilistice ale paginilor de Mozart, Brahms și Ionel Perlea, Liliana Petrescu-Nichiteanu — acompaniată la pian de Adrian Nichiteanu — a marcat punctul final al serii.

Subliniind deopotrivă caracterul artistic și cel formativ al manifestării, cele trei zile ale Galei au fost prefațate, pe rînd, de cuvintele muzicologilor Alfred Hoffman, Eugen Pricope și Nicolae Brînduș.

Intrată în tradiție, evocarea Ionel Perlea (ce a avut loc la expoziția temporară din comuna Ograda) a constituit un prilej de a puncta noi date ale biografiei dirijorale și componistice a marelui muzician, dar și o modalitate de a-i omagia personalitatea prin intermediul unor repere ale literaturii camerale românești tălmăcite de Liliana Petrescu-Nichiteanu și Adrian Nichiteanu, de Felicia Filip și Doina Micu, de Aurelian Octav Popa.

La reala ținută a acestei ediții s-au adăugat atributele și responsabilitățile perenității ; sînt argumente ce motivează valoarea Galei recitalurilor de la Slobozia ca exemplu demn de urmat, aducînd mesajul culturii muzicale în viața spirituală a diferitelor orașe ale țării.

Anca Ioana ANDRIESCU

TIMIȘOARA

Deschiderea stagiunii la Filarmonica „Banatul"

După o stagiune estivală bogată, cu multe recitaluri de orgă și un program Beethoven ce inaugura ciclul consacrat marelui clasic în concerte lunare speciale, deschiderea stagiunii 1986/87 a fost marcată printr-un concert simfonic de aleasă ținută atît ca alcătuire cît și ca nivel artistic al prezentării lucrărilor incluse. Ca și în stagiunile trecute, atenția conducerii Filarmonicii este mereu îndreptată către promovarea muzicii românești actuale ; pe această linie, la începutul noii stagiuni ne-a fost prezentat un recent opus concertant al compozitorului Dumitru Bughici, care împlinește în toamna lui 1986 vîrsta de 65 de ani. Totodată, Filarmonicii „Banatul" i-a revenit meritul de a înfățișa în primă audiție absolută și cel de al treilea concert instrumental pentru suflători al compozitorului.

Dacă în stagiunile trecute am ascultat cu concursul solistic al lui Iancu Văduva *Concertul pentru trompetă* și cu Ioana Mogoș cel pentru flaut, acum Emil Șein, un tînăr și entuziast adept al muzicii contemporane, ne-a prezentat *Concertul pentru clarinet, clarinet-bas și orchestră,* scris special pentru acest talentat instrumentist. Ca și în precedentele opusuri concertante, Dumitru Bughici apelează la elemente melodico-ritmice din muzica de jazz, fapt care de la bun început dă lucrării o largă accesibilitate și atractivitate dar solicită o tehnică bine pusă la punct din partea interpretului. Nouă este în această lucrare și alăturarea celor două instrumente — și aceasta desigur pentru a cîștiga un ambitus cît mai mare pe de o parte dar și pentru o lărgire a paletei expresive și o diversificare a discursului muzical. Cele trei mișcări contrastante pornesc de la desfășurări molcome mergînd pînă la trepidații incisive prezentate în dialoguri între solist și orchestră, ca și segmente pur orchestrale ce pun în evidență atracția autorului pentru melodie în primul rînd, ritm și culoare, elemente care domină întreaga desfășurare. Clarinetistul Emil Șein a izbutit să redea specificul lucrării cu o deosebită eficiență, dovedindu-se la înălțimea exigențelor tehnice și expresive.

Concertul simfonic inaugural dirijat de Remus Georgescu a mai cuprins două lucrări de referință din muzica rusă : *Concertul nr. 1 în si bemol minor pentru pian și orchestră* de P. I. Ceaikovski și *Suita de balet „Petruşka"* de Igor Stravinski. Pianistul Dan Grigore a reușit prin interpretarea dată concertului ceaikovskian mai mult decît să impresioneze, el ne-a oferit o variantă la care poate ajunge numai un artist consacrat căutînd să exploateze mereu noi și noi resurse ale unei partituri fie și răscîntate. Păcat de unele inadvertențe neadmise la o asemenea lucrare din partea orchestrei, care însă în suita lui Stravinski s-a lăsat antrenată într-o redare spectaculoasă, contribuția instrumentiștilor ansamblului timișorean ridicîndu-se la adevărata valoare a colectivului.

Damian VULPE

SIBIU

O seară simfonică

Periodice sau extraordinare, manifestările ce alcătuiesc viața muzicală a Sibiului respiră un aer de permanență prin concertele filarmonice săptămînale. Deloc întîmplătoare, opțiunile asupra programelor dovedesc competență atît în selecția repertorială cît și în alegerea interpreților. Prezențele pe podiumul de concert se prezintă astfel ca o alternanță de nume consacrate cu tinere talente în continuă ascensiune. Promovînd laolaltă cunoscutul cu necunoscutul, programele filarmonicii nu ocolesc, așadar, elementul surprinzător, care crește direct proporțional cu ineditul.

Într-o seară de la sfîrșitul stagiunii trecute, dirijorul Dorin Frandeș (dirijor ce se afirmă din ce în ce mai mult) ne propune ineditul, pentru început, sub forma unei prime audiții : *„Da scherzare" — mișcare coregrafică* — autoare tînără compozitoare Saviana Diamandi. Scriitura de factură contemporană se înscrie într-un cadru evolutiv, materializat prin creșteri și descreșteri ce descriu arcuri progresive. Forma tri-

https://biblioteca-digitala.ro

partită (scherzo cu trio) prinde viață prin limbajul modal de esență prokofievian. Deși orchestra este densă ca număr de executanți, orchestrația pare aerisită printr-o tratare care, evitînd desfășurări compacte, „în pachete", urmează în permanență principiul dialogului instrumental.

Surpriza ne vine și din partea celor două soliste — confirmate la concursuri internaționale de specialitate — pianista Anuș Cividian, absolventă a Conservatorului ieșean și Georgiana Ciobanu, elevă a Liceului de muzică din București.

Concertul pentru pian și orchestră în fa minor de J. S. Bach a cunoscut, prin Anuș Cividian, o nouă tălmăcire în stil, printr-o artă pianistică extrem de îngrijită, particularizată prin sensibilitate, discreție, egalitate a atacului și construcție închegată a frazelor. Orchestra a contribuit la reușita interpretării, dînd pregnanță stilistică printr-o bună sincronizare și delimitare a planurilor dinamice.

Georgiana Ciobanu este — și nu se oprește aici — o nouă tînără speranță a violonisticii românești. Lucrări ca *Poemul* de Chausson și *Rapsodia „Tzigane"* pentru vioară și orchestră de Ravel, de o bogăție melodică, ritmică, armonică, timbrală dusă pînă la luxurianță, nu sînt, în versiunea Georgianei Ciobanu, simple răstălmăciri ale unor piese de rezistență, ridicîndu-se deasupra acestui nivel prin maturitatea și siguranța execuției. Pătrunzînd spiritul lucrărilor și redindu-l mai mult decît convingător, ne-a relevat, printr-o largă paletă dinamică, potențe de cantabilitate și velocitate puțin întîlnite la vîrsta ei.

Făcîndu-se simțită și pînă acum, ca acompaniatoare, prezența orchestrei devine tot mai vie, odată cu momentul în care ea își asumă rolul principal. Cu aceeași participare care-l caracterizează, Dorin Frandeș dirijează *„Uvertura 1812"* de P. I. Ceaikovski. Inserate pe fondul melodicității ceaikovskiene, variațiile pe tema „Marsiliezei" dobîndesc de fiecare dată alte semnificații prin gestul amplu, aparent teatral, dar eficient al dirijorului. Edificiul pe care-l clădește maleabilitatea baghetei lui Dorin Frandeș marchează festiv și solemn momentul de încheiere al unei obișnuite seri simfonice sibiene.

Roxana HAȘEGAN-BĂLAȘ

BOTOȘANI

Filarmonica la a 34-a stagiune

Invitația pe care mi-o lansa, recent, Filarmonica botoșăneană, m-a surprins puțin ; era vorba de a participa la deschiderea celei de a 34-a stagiuni (cifra m-a impresionat) și, în plus, de a susține o prelegere în cadrul perfecționării profesionale a membrilor orchestrei. Iată deci, mi-am spus, muzicieni care doresc să se informeze, care-și doresc progresul permanent nefiind mulțumiți doar cu stadiul actual de cunoștințe. Incitat de toate acestea am purces către îndepărtatele meleaguri ale Nordului Moldovei pe care nu le mai vizitasem de foarte mult timp : peisaj frumos, liniștit și un oraș ce îmbină armonios vechile clădiri cu cele noi (o notă aparte o creează arhitectonica originală a construcțiilor moderne care, multe din ele, ies din tiparele cam standardizate existente deseori). Sala teatrului Eminescu, unde se desfășura repetiția generală a concertului, m-a întîmpinat ca o gazdă primitoare, cu o acustică bună. Pe scenă orchestra, confruntată cu inevitabile dificultăți ale unor partituri românești și romantice, reia cu conștiinciozitate pasajele, finisează frazările, retușează asamblajele. Bagheta atentă și fermă a lui Teodor Romașcanu veghează cu grije ca totul să iasă cît mai bine. Și rezultatul, cu adevărat de calitate, se materializează într-un concert de frumoasă ținută tehnică și muzicală, care marchează corespunzător intrarea colectivului de instrumentiști ai Botoșanilor în cel de al 34-lea an de existență. A fost o manifestare în care m-a impresionat în egală măsură muzicalitatea și precizia construcțiilor sonore realizate de tînărul șef de orchestră dar și promptitudinea cu care ansamblul a răspuns și a urmat sugestiile dirijorale. Dacă adăugăm indiscutabilul talent violonistic al solistului (Gabriel Croitoru, încă student al Conservatorului bucureștean dar deja un artist aureolat cu numeroase premii naționale și internaționale) avem imaginea concertului din 19 septembrie.

Întîlnirea de a doua zi cu membrii orchestrei a prilejuit un contact de idei interesante ; au fost discutate probleme legate de muzica contemporană românească, cu trimiteri în domeniul creației și interpretării. Secretarul muzical al Filarmonicii, Ion Țurcanu, mi-a furnizat o listă consistentă de lucrări românești, abordate în primă audiție absolută aici (D. Bughici, Andrei Tănăsescu, V. Opran etc.) sau prime audiții (P. Bentoiu, T. Grigoriu, B. Csiky, Șt. Niculescu, A. Vieru, A. Stroe, Ș. Nichifor, Liana Alexandra, A. Zeman, V. Spătărelu și mulți alții). Premiul II obținut la ultimele două ediții ale „Cîntării României" confirmă seriozitatea cu care se muncește aici. Colectivul orchestrei, în plină consolidare, își dorește ascensiunea pe noi trepte de profesionalism demonstrînd faptul că la Botoșani funcționează o formație serioasă, reprezentativă pentru noua școală muzicală românească, formație a cărei menire rămîne aceea de a propaga (la un nivel artistic cît mai înalt) marile valori ale muzicii românești și universale.

Dan BUCIU

SUCEAVA

Concurs de interpretare

Concursul muzical de interpretare instrumentală „Ciprian Porumbescu" de la Suceava, concurs dotat cu Trofeul „Lira de aur" și organizat de Consiliul Național al Organizației Pionierilor și Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă, este deja o realitate de însemnătate deosebită în viața noastră muzicală. Derulată în intervalul 25 iulie — 3 august, ediția a XV-a, dedicată aniversării a 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român și a 21 de ani de la istoricul al IX-lea Congres al Partidului, a pus în evidență nu numai nivelul înalt al competiției și competitorilor, de pe toate meleagurile țării, ci și o serie de modificări față de precedentele ediții, de natură să îmbunătățească atît nivelul general al audierilor (publice) cît și eficiența generală a acestui concurs care trebuie înțeles, în linii mari, în contextul pedagogiei instrumentale românești.

Astfel, regulamentul de participare permite înscrierea unor elevi din clasa a VIII-a care au împlinit 14 ani după 31 decembrie din anul precedent. Deja, la asemenea vîrstă unele performanțe notabile sînt posibile și fapt e că, de data aceasta, am asistat la multe evoluții de natură a entuziasma un public umplînd consistent generoasa sală a Casei de Cultură a Sindicatelor din localitate. Apoi, față de ediții precedente, am remarcat o mai mare prezență în concurs a unor interpreți la instrumentele de suflat din lemn și din alamă ; de asemenea, notabilă este o *sui generis* premieră : participarea, pentru prima dată la Suceava, a unor concurenți la harpă, instrumentul, fiind adus de la Liceul „George Enescu" din București (semnalăm cu această ocazie și o anomalie — cum e posibilă înscrierea în concurs a acestei „cate-

https://biblioteca-digitala.ro

gorii" fără a se crea condiții adecvate de participare ? ! — ne gîndim la faptul că instrumentul a fost adus de la București pe cheltuiala concurenților).

Nu vom scrie aici o cronică urmînd să cuprindă aproape 200 de paragrafe, număr egal cu numărul concurenților înscriși. Nu vom face nici cronici la micro-concertele și micro-recitalurile susținute în diferite întreprinderi și instituții din oraș și județ, manifestări completînd fericit agenda concursului.

O prezentare generală a manifestării am realizat-o deja — semnalînd aici calități și îmbunătățiri incontestabile — și ea se cere completată prin cîteva cuvinte pe marginea „măiestriei" cîștigătorului din acest an al mult-rîvnitului trofeu „Lira de aur"; este vorba de pianistul Florin Farkaș, de 14 ani, elev la Liceul „George Enescu", clasa profesorului Constantin Nițu (profesor care a „dat" — semnificativ lucru — și pe cîștigătorul de anul trecut de la Suceava, Bogdan Pavlică). Interpretînd în concurs *Variațiuni briante* de Chopin, *Studiu nr. 49 op. 740* de Czerny și *Fantezia* de Silvestri, Florin Farkaș a demonstrat că se află în posesia unei tehnici instrumentale, bine puse la punct, completîndu-se fericit cu o inteligență vizibilă din arcuirea frazărilor, din gradările contrastelor presupuse de arhitectonica lucrărilor, cu o fantezie și o sensibilitate care au cucerit publicul sucevean (și, deopotrivă, membrii juriului, condus de conf. univ. Ioan Cheptea). Florin Farkaș are deja datele unei interpretări complexe; sperăm că, în timp, se vor adăuga și cele ale unei viziuni mature a actului muzical, adăugire plauzibilă avînd în vedere incontestabilele sale calități artistice.

Viorel CREȚU

COSTINEȘTI

Zilele Jazzului

Organizată în plin sezon estival la Costinești în frumoasa stațiune unde marea, soarele, tinerețea, muzica și buna dispoziție sînt stăpîne absolute, ediția a VI-a a „Zilelor Jazzului" a stîrnit interesul unui public eterogen dar numeros, depășind seară de seară numărul sporit de locuri al amfiteatrului. Reprezentanți ai unor generații și contexte stilistice diferite, muzicienii invitați au contribuit la o eficace propagandă a jazzului de aleasă ținută, a unei muzici cu implicații asupra culturii și sensibilității publicului.

Majoritatea instrumentiștilor, a formațiilor audiate au pregătit pentru Costinești piese inedite, atestînd dorința de înnoire a ideilor și mijloacelor expresive, de șlefuire neîntreruptă a tehnicii de execuție. Îi avem în vedere mai întîi pe Ion Baciu jr. și pe membrii cvintetului „Studio" (Iași) cărora le-a aparținut, de fapt, conform programării, prima gală de recitaluri. După o apreciată prezență pe scena Festivalului de la Debrecen (Ungaria) spre sfîrșitul lunii iulie, Ion Baciu jr. a prezentat la Costinești un recital de pian solo ce a impresionat prin apelul la cele mai autentice elemente de tehnică instrumentală preluate din istoria stilurilor pianistice și din arsenalul modern — elemente care, integrate organic stilului propriu al pianistului, slujesc ideile melodice. Un melodism ușor romantic, de o pronunțată dar deloc exagerată cantabilitate și expresivitate, sugerat odată mai mult de touché-ul rafinat. Și dacă în asemenea tip de piese transpare influența benefică a acelui romantic al avangardei care a fost regretatul Bill Evans, ritmurile pregnante, ostinate, armonia staționară, spiritul viu al blues-ului au amintit uneori un alt creator de stil în jazzul contemporan, Keith Jarrett. Dar, în cazul lui Ion Baciu influența nu presupune obediența ci inteligența și subtilitatea cu care modelul este adaptat creativității proprii. Echilibrul, muzicalitatea profundă, bunul gust definesc aparițiile muzicale ale tînărului pianist.

Lipsindu-se acum de sofisticatul instrumentar electronic la care a aderat recent, pianistul și coordonatorul cvintetului „Studio" Romeo Cozma a adaptat noul program elaborat pentru această manifestare la sursele sonore acustice (saxofonul tenor, bateria, percuția, pianul), singurele amplificate fiind ghitara bas și pianul electric. Jazz-rock-ul practicat de ieșeni se caracterizează prin pregnanța ritmului impusă de M. Baciu, Florentin Daraban și Bogdan Pîrjol, ce susține prin contrast solo-urile lirice, melodioase, decontractate, rareori izbucnind în strigăte și distorsiuni sonore ale saxofonului tenor, instrument ce-și găsește în Eugen Amarandei un tot mai apreciat exponent.

O plăcută surpriză a produs recitalul trio-ului alcătuit din Zoltan Boros (pian), Decebal și Ovidiu Bădilă (ghitară amplificată-contrabas). Componența acestui trio de corzi elimină bateria (factor ritmic de neînlocuit în jazzul atîtor decenii, deseori asumîndu-și cu rezultate remarcabile rolul basului acustic în ultimii ani). Cei trei muzicieni bucureșteni și-au ales ca sugestii improvizatorice tocmai teme de Duke Ellington și Charlie Parker (pretabile execuției cu swing), impresionînd prin acuratețea stilistică în abordarea celor doi corifei, prin admirabila omogenitate de grup, prin dialogul strîns dintre basul electric și cel amplificat — proaspătul reușit pe locul doi la examenul de admitere al facultății de matematică bucureștene care este Decebal Bădilă dovedindu-se din nou un excelent cunoscător al ghitarei, bun armonist și improvizator cu gust. Pendulînd între ritmul rubato și pulsația intensă susținută, cîntul spontan al lui Zoltan Boros pe propria-i temă „Toamna în orașul meu" a vădit un jazzman autentic, ce apelează întotdeauna la verificate și veșnic profitabile elemente de structură muzicală tipice jazzului clasic. Sonoritate camerală, ritm incitant, expresivitate, virtuozitate, har al desenului melodic — sînt atributele unuia dintre cele mai reușite recitaluri audiate la Costinești.

Stilurile revolute au resuscitat interes datorită Cvartetului Vocal din Sibiu, cvintetului condus de saxofonistul Garbis Dedeian și ghitaristului Alexandru Andrieș (București). Gospel și blues dar și elemente de tehnică interpretativă și vocală modernă preluate din arsenalul îmbogățit de Bobby McFerrin sau Al. Jarreau, atenție specială acordată modului de emisie a sunetelor, cuvintelor și silabelor în scopul muzicalizării, a ritmizării totale, puternicul caracter de show imprimat de textele, de evoluția scenică a neobositului George David au contribuit la realizarea unui recital-spectacol cu mare priză la public. Și de această dată, aranjamentele semnate de profesorul Nicolae Ionescu, conducătorul formației, au impus elemente intonaționale și ritmice dificile, alternări rapide de replici improvizate și pasaje de tutti presupunînd temeinica însușire a stilurilor clasice sau moderne, experiența, omogenitatea cvartetului vocal de jazz cu o frumoasă și îndelungată activitate depășind un deceniu.

Revenit după o absență de un an pe scena de concert, saxofonistul Garbis Dedeian nu a oferit elemente de tehnică și interpretare, care să întrevadă evoluția presupusă. Aceeași impresie a lăsat-o și Alexandru Andrieș, apreciat — totuși, de public — pentru textele de o subtilă ironie ale blues-urilor sale.

Cei optsprezece membri ai bigbandului Casei științei și tehnicii pentru tineret din Cluj-Napoca au prezentat un program de jazz-rock ce a atras prin pregnanța ritmică asigurată de Zsolt Pop (ghitarist dezinvolt în improvizațiile cu tentă rock), de Lucian Păiș (experimentatul baterist al trio-ului „Triptic"). De remarcat o mai mare atenție acordată pasajelor improvizatorice, fapt ce nu poate decît să bucure, ținînd seama de vîrsta instrumentiștilor pregătiți cu entuziasm și perseverență de profesorul Ștefan Vannai.

https://biblioteca-digitala.ro

În ideea spectaculozității demersului muzical și scenic a fost gîndit recitalul tandemului Harry Tavitian (pian, voce, fluier) — Corneliu Stroe (baterie, eufoniu). Sufletul duo-ului, H. Tavitian eludează genuri și stiluri, apelează la componente artistice arhaice de proveniență diversă (armenească, românească, ebraică, americană), integrează evoluției scenice costumație și mișcare ce vădesc — toate — dorința de a sonda zone inedite, de muzică și spectacol, noi conexiuni între blues-free și structuri muzicale opuse, diferite. Este adevărat — spectacolele sale pot șoca, pot enerva, pot provoca refuzul unor muzicieni de a-l valida, punctul de pornire (zonele arhaice) și cel de oprire (free-ul) nu se află mereu în viabil contact dar (luate ca întreg) recitalurile Tavitian-Stroe sînt o provocare aruncată ascultătorului de a-și reconsidera referințele muzicale, de a-și clătina obișnuințele, uneori cu violență, alteori cu o uimitoare gingășie, cu lirism. De altfel, includerea jazzului în forme de spectacol se practică azi pe diferite meridiane, cel mai cunoscut nume fiind „Art Ensemble of Chicago", grup incitînd și el controverse dar cu un puternic impact asupra publicului și a teoreticienilor.

Revenind la creația și improvizațiile exclusiv muzicale, s-a remarcat la Costinești forma plenară în care au evoluat Dan Ionescu, Tony Kuhn (ghitare) și Ioan Bota (contrabas) — implicați pînă la identificare spiritului de echipă, muzicii elaborate de Eugen Gordi (baterie). Admirabilul simț al construcției muzicale (pe care l-am comentat în paginile revistei „Muzica" și cu alte ocazii) susține acum improvizații ce descoperă minuțiozitatea șlefuirii sonorităților ghitarelor, rafinamentul armoniilor, tensiunea subzistînd implicit sau vizibil în fiecare secvență. Corzile amplificate îi portretizează muzical pe cei ce le dau viață : se conturează astfel sonor mobilitatea, excitabilitatea ritmică, melodismul continuu străbătut de fiori și accente dramatice, expresivitatea ardentă a lui Dan Ionescu, ce-și găsește consonante în calmul, obiectivitatea, melodismul aproape ascetic, economicos al lui Tony Kuhn. Urmărind sensibil frazele melodice și impulsurile ritmice, contrabasul lui Ioan Bota — deși retras aparent în umbra dialogului — revelează urechii atente un desen melodic de mare inspirație, aflîndu-și (precum în compoziția cu același titlu) un *alter ego* în cîntul extravertit, cu trăsături romantice, exprimat și prin sunete vibrate, ce conferă un plus de forță emoțională și profunzime muzicală întregului complex sonor. Fiecare sunet al bateriei lui Eugen Gordi este o notă, fiecare notă leagă o frază melodică, acestea întrupînd, la rîndul lor, un discurs poetic, un comentariu subtil al replicilor celorlalte instrumente. Toate acumulările tensionale au un sens, o rezolvare spre o nouă frîntură sau frază melodică, conversația celor patru voci fiind o continuă intersanjabilitate de motive și variațiuni ale acestora. Cvartetul Eugen Gordi se află acum în situația de a-și fixa momentul evolutiv în memoria discului. „Electrecord" ar putea realiza un album discografic de excepție cu înregistrările realizate în acest concert, album care ar revela încă odată valoarea jazzului românesc în context european.

Nu putem încheia fără să menționăm momentul Johnny Răducanu — savuroasa lecție de jazz, măiastra îmbinare de clasic și modern a cîntului său pianistic conturată în liniile melodice și țesătura armonică. Foarte inspirat gestul organizatorilor de a-l sărbători pe muzician cu ocazia împlinirii a cincizeci și cinci de ani de viață, emoționantă manifestarea de simpatie a publicului — moment care a finalizat această ultimă și cea mai reușită ediție a „Zilelor Jazzului" de la Costinești.

Alexandru VASILIU

SĂRATA — MONTEORU

O tradițională manifestare artistică: gala de folclor „Tezaur de cîntec și joc românesc"

În stațiunea balneo-climaterică Sărata-Monteoru din județul Buzău s-a desfășurat în perioada 9—17 august 1986 a XI-a ediție a galei folclorice interjudețene „Tezaur de cîntec și joc românesc", manifestare cultural-artistică tradițională organizată în cadrul Festivalului național „Cîntarea României" pentru amatorii de spectacole de un asemenea gen și în primul rînd pentru oamenii muncii aflați la odihnă și tratament în această pitorească stațiune, pentru satisfacerea cerințelor estetice-spirituale ale acestora.

Timp de nouă zile, după amiaza, în orele serii, pe scena în aer liber din grădina de vară anume amenajată au evoluat în prezența unui număr apreciabil de spectatori, deosebit de receptivi, opt ansambluri folclorice din județul Buzău și din alte județe invitate : Argeș, Sibiu, Brașov, Tulcea, fiecare cu specificul și personalitatea sa artistică, ansambluri folclorice de multe ori laureate, distinse cu premii și trofee în diverse confruntări republicane și internaționale.

Ne-au atras atenția prin bogăția și varietatea materialului folcloric utilizat, prin cromatica și frumusețea costumelor (îndeosebi a interpreților dansatori), prin originalitate și păstrarea în stilul specific zonei reprezentate, ansamblul buzoian „Siriul", „Plaiurile Mioriței" din Brașov, „Argeșul" din Curtea de Argeș și „Sălcioara" din Babadag — Tulcea, formații omogene în structura lor muzical-coregrafică, bine pregătite sub aspect tehnic-interpretativ, cu serioase preocupări pentru promovarea unui folclor de aleasă autenticitate și bun gust artistic.

Dacă partea coregrafică a spectacolelor, reprezentată prin punerea în scenă, alături de dansul din zonă, a unor suite coregrafice din principalele vetre folclorice ale țării, din care n-au lipsit dansurile de Făgăraș, Maramureș, Suceava, Oltenia și vigurosul și exuberantul „Căluș" (element eclectic specific ansamblurilor folclorice, pentru înlăturarea monotoniei în spectacol), a adus coeficientul primordial de atractivitate, o notă aparte se cuvine formațiilor instrumentale, tarafurilor și orchestrelor populare prezente în scenă pe toată durata spectacolelor, independent sau ca formulă de acompaniament pentru dansuri sau soliști vocali și instrumentiști. În general acestea au fost bine constituite, în formulele zonelor din care proveneau, pregătite cu grijă și competență profesională de dirijori calificați, între aceștia menționînd pe Niță Dumitru (Buzău), Petre Munteanu (Brașov), Nicolae Marinescu (Babadag) și Ioan Godei (Curtea de Argeș), foarte atenți coordonatori ai spectacolelor.

Soliștii vocali și instrumentiști integrați ansamblurilor, distribuiți în derularea programelor de spectacol pentru varietate de gen și colorit, deosebit de apreciați de public, s-au remarcat în bună parte prin abordarea unor cîntece valoroase, întregind atributele artistice generale ale ansamblurilor folclorice. Cîteva nume din cei peste douăzeci de soliști audiați s-au impus prin valoarea prezenței în spectacol, prin buna orientare în selecția pieselor de repertoriu, prin puritatea și sensibilitatea glasurilor sau a tonului instrumental, prin atitudine și gest, prin muzicalitate și expresie artistică.

Reținem în primul rînd pe Jenica Bercea, o excelentă cîntăreață, posesoarea unui glas de cristal de mare finețe și eleganță, care s-a detașat și prin repertoriul prezentat, original, autentic redat, în stil specific. Voci frumoase au dovedit deasemenea Mioara Popa (Curtea de Argeș), Elena Sandu (Brașov), Ion

https://biblioteca-digitala.ro

Băicuș (Buzău) și Georgeta Nichifor (Babadag), din grupa instrumentiștilor impunîndu-se Sandu Vasile (fluier, nai — Buzău), Ionel Stoican (caval — Rîmnicu-Sărat), Ion Cordan (caval-Babadag) și Gheorghe Țintea (taragot — Brașov), cu bună tehnică instrumentală, acurateță în intonație, expresivitate.

Fără îndoială, trecînd peste unele minusuri semnalate în lipsa de originalitate și stil în repertoriul și calitatea vocală a unor soliști, în structura unor orchestre de acompaniament sau în calitatea oarecum îndoielnică a unor suite coregrafice, manifestarea „Tezaur de cîntec și joc românesc" de la Monteoru a însemnat un succes, înscriindu-se pe linia frumoaselor realizări de acest fel în peisajul artistic național.

Compozitorul Vasile Timiș, care a făcut parte din juriul galei, ne declara satisfăcut de calitatea ei: „Am participat cu mult interes la toate edițiile acestei sărbători a folclorului românesc. Țin să subliniez această frumoasă inițiativă a organizatorilor de a invita ansambluri folclorice din diferite zone ale țării care aduc pe scenă frumusețea, bogăția și varietatea dansurilor și muzicii noastre populare. Ca și în alți ani, și anul acesta ansamblurile participante au prezentat spectacole frumoase, închegate, pline de farmec și vioiciunea specifică artei populare. Dincolo de unele scăderi manifestate în evoluția scenică a unor ansambluri, atît în ce privește latura muzicală cît și cea coregrafică, formațiile de dansuri și soliști vocali și instrumentiști au încîntat timp de nouă zile publicul spectator cu evoluțiile lor artistice".

Meritul principal — încheiem noi — revine organizatorilor acestei tradiționale manifestări, Casei municipale de cultură din Buzău (director: Nicolae Răican), pentru stăruința și eforturile lor, cărora li se cuvin elogiul și mulțumirile noastre.

Gheorghe C. IONESCU

DISCUL

Confesiuni în limbajul Jazzului

Devenit în ultimii ani un adevărat creuzet spre care converg stiluri, forme și genuri muzicale ce par a-i fi străine, jazzul poate fi o materie muzicală sau doar sonoră insolită, ratînd calea de acces spre public, intrînd în impasul pe care nu l-a putut evita, spre exemplu, genul cameral contemporan — tributar deseori construcțiilor formale și căutărilor sonore ce îngrădesc sau anihilează total simțirea vie, autentică, spontană. Cu toate că doritor de o muzică de jazz modernă în spirit și sonoritate, capabil să accepte și noutățile de limbaj mai greu accesibil, publicul prezent seri la rînd în sala în care se derulează un festival de profil va reacționa totdeauna pozitiv atunci cînd melodica inspirată, chiar înveșmîntată în armonii elaborate va exprima fidel bucuria și nevoia de a împărtăși auditorului exuberanța sau angoasa, stările de lumină sau de tristețe. Jazzul devine astfel o confesiune, un canal de comunicare direct, lipsit de distorsiuni. Asemenea gînduri și sentimente trezește de fiece dată întîlnirea cu muzica lui Johnny Răducanu. Amintindu-și epoca ragtime-ului dominată de Scott Joplin, stilul pianistic sprințar-spiritual al lui Fats Waller, redînd cu o mai acută dar nicidecum retorică melancolie celebrul „Round about midnight" de Thelonius Monk, sonorizînd „viziuni fugitive" în armonii fulgurante pe claviatura pianului, transpunînd în limbajul jazz-ului melos, ritm și etos autentic românesc — Jonny Răducanu rămîne consecvent stilului propriu ce înmănunchează gustul rafinat al armoniei, originalitatea temelor, născute din talent și înțelegere profundă a spiritului jazzului și a muzicii tradiționale românești.

Aceste date esențiale ale personalității muzicianului apar cu sporită pregnanță la audierea celui de-al treilea disc din ciclul „Confesiuni" (editat de Electrecord în seria „Jazz" nr. 21). Cu excepția unei singure incizii, în care J. Răducanu aduce un „Omagiu jazzului" — artă căreia i s-a dedicat „trup și suflet" o viață întreagă —, toate piesele discului sînt compoziții originale ce-i aparțin, vădind o nesecată creativitate, o matură și subtilă convertire a elementelor folclorului românesc la datele de limbaj proprii genului muzical pe care îl practică. Înfăptuit pe bazele unei profunde înțelegeri și capacități de exprimare a modalismului autohton și a specificității melodico-ritmice a jazzului, contactul cu muzica lui Enescu, cu locurile, cu pianul maestrului de la Tescani a dat naștere unor teme deosebit de inspirate, ce reflectă (ca și improvizațiile corespunzătoare) trăsăturile melodice proprii muzicii lăutărești, interpretarea pianistică făcînd aluzie certă la stilul de cînt și timbrul inconfundabil al țambalului *(Cîntecul codrului, Nocturnă)*. Deși influențe ale folclorului orășenesc de la noi s-au resimțit uneori de-a lungul timpului mai îngroșat decît se cuvenea în interpretările unora dintre jazzmenii noștri, trebuie subliniat că bunul gust, experiența, simțul măsurii, al echilibrului de care dă dovadă mereu Johnny Răducanu au ca rezultat teme și improvizații ce păstrează parfumul melodicii lăutărești, eliminînd orice element străin de arta autentică, legînd-o cu un admirabil rafinament (în cadrul aceleiași piese) de secvențe ce-și reclamă trama armonică din contextul jazzului modern. Ca și în cazul precedentelor confesiuni discografice, muzicianul se dovedește un estet al armoniei, implicînd desfășurării sonore pe verticală consonanțele clasicismului jazzului și efectele coloristice ale cromiei de sorginte debussistă. Dacă armonia (element fundamental al jazzului) mai pare a fi încă neglijată în favoarea formulelor ritmice și melodic-improvizatorice facile la care recurg destui instrumentiști de pretutindeni, iată că Johnny Răducanu perpetuează, înnobilează cîntul melodic cu înlănțuiri armonice prețioase în cel mai bun sens al cuvîntului *(Amintirea, Reverie* etc). Și pentru că prin „cînt" am ajuns la elementul melodic al creației protagonistului, se cuvine evidențiat numărul sporit (comparativ cu anterioarele discuri de pian solo) al temelor de mare inspirație, ce se impregnează cu ușurință memoriei, fie că e vorba de subiecte melodice vioaie, expuse în ritm pregnant *(Dansul horbotei)* fie că e vorba de balade și songuri în care tema melodică — întrupată din poezie, noblețe, sinceritate și tristețe ades transformată în dramatism — dobîndește calități ce o plasează în contextul celor mai frumoase compoziții de acest gen existente pînă acum *(Octombrie song, Nocturnă)*. Mai mult decît precedentele confesiuni, ultimile oferite cu generozitate publicului au un pronunțat caracter atractiv: farmecul melodic, feeria armonică, savoarea jocului pianistic (cu acel caracteristic rubato aducînd surpriză și expresivitate cîntului melodic) — toate acestea lasă celui ce ascultă o profundă impresie, captivîndu-l.

Nu știm ce ne va oferi muzicianul pe viitorul album discografic; dar știm că pe parcursul celor trei decenii de prezență creatoare, incitantă în domeniul jazzului, Johnny Răducanu a compus multe teme înscrise patrimoniului de perenă valoare, a înregistrat sute de piese de muzică ușoară, și, mai ales, de jazz (în calitate de contrabasist — considerat ani la rînd cel mai bun, un virtuoz al instrumentului în jazzul românesc) încît s-ar cuveni o antologie pe disc a celor mai frumoase creații și interpretări ale sale — premiul acordat de A.T.M. pe anul 1985 „pentru impunerea valorilor originale ale jazzului românesc" fiind în acest sens un argument în plus. Să sperăm că timpul ne va aduce, într-o nu prea îndepărtată zi, acest dar.

A. V.

https://biblioteca-digitala.ro

Tratat de cînt și dirijat coral, vol. II de Dumitru D. Botez

Este un prilej de mîndrie pentru cultura muzicală și învățămîntul artistic românesc contemporan să aibă în fruntea sa personalități marcante, de înalt prestigiu cum este aceea a compozitorului, profesorului și dirijorului *Dumitru D. Botez*, al cărui nume îl știm prețuit și stimat tot mai mult de oamenii de artă, aprecieri datorate bogatei sale activități de creație și interpretare cît și preocupărilor de ordin metodico-științific finalizate, cu distinsă vrednicie și competență profesională în mult așteptatul „Tratat de cînt și dirijat coral", redactat în două prestigioase volume, ultimul, a cărui apariție o semnalăm cu acest prilej, fiind recent tipărit și pus la îndemîna tuturor dirijorilor de cor din țară.

Amintim că primul volum al tratatului, editat în anul 1982, a fost prezentat și recenzat de noi într-un amplu articol tipărit de revista „Muzica" nr. 3 din luna martie 1983. Mai menționăm faptul că și la cel de al doilea volum, tiparul a fost asigurat tot de Consiliul Culturii și Educației Socialiste alături de Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, în condiții grafice apreciabile care se datoresc în bună măsură și redactorului responsabil de carte, în persoana profesorului și dirijorului Gheorghe C. Ionescu, cunoscut și apreciat pentru exigența sa.

Apariția acestui volum, considerată de noi un veritabil eveniment editorial, vine — cum nu se poate mai bine — în sprijinul dirijorilor și formațiilor corale în pragul etapei finale a celei de a VI-a ediții a Festivalului Național „Cîntarea României", din anul 1987.

Conceput și realizat în continuarea primului volum ce a tratat o amplă problematică din sfera artei corale și dirijorale, structurată în două părți intitulate: „Materialul sonor și organizarea lui" și „Formarea sonorității corale", cel de al doilea volum al acestui Tratat, de care ne vom ocupa în cele ce urmează, dezvoltă, în cele trei părți ale sale, cele mai semnificative teme ale acestui domeniu cum sînt: „Dirijorul și studiul gestului dirijoral", „Interpretarea operelor corale" și „Finalitatea activității dirijorului", respectiv repertoriu, programe, repetiții și concerte.

Cercetînd și analizînd acest volum al maestrului D. D. Botez, remarcăm, odată mai mult, rigoarea și seriozitatea omului de înaltă cultură, întemeiat pe o foarte bogată documentare și analiză a fenomenului artistic în care este implicat dirijorul de cor, sub toate aspectele pentru a clarifica cît mai convingător, drumul adesea spinos dar și bogat în satisfacții al devenirii dirijorale, la nivelul înaltelor coordonate artistice pe care le înregistrează azi muzica românească.

Înalta-i competență, modul original de tratare a problemelor, stilul său subtil și elevat de expunere și argumentare teoretică, calități dublate de o mare capacitate de analiză și sinteză, asigură întregului conținut valențe științifice, pedagogice și artistice deosebite, fapt ce situează, incontestabil, acest tratat printre cele mai reușite și mai complexe pe plan internațional.

Dar să pătrundem, în linii mari, în compartimentele volumului în cauză spre a ne edifica asupra lui, cu recomandarea călduroasă de a-l cerceta apoi în cele mai mici amănunte. Bineînțeles că ne referim în primul rînd la colegii noștri dirijori de cor din toate generațiile și nu numai la aceștia.

Așadar, partea a treia cu care începe acest volum, intitulată: „Dirijorul și studiul gestului dirijoral", se desfășoară în cinci capitole, la care ne vom opri pe rînd. În primul dintre acestea, autorul tratează importante probleme legate de personalitatea complexă a conducătorului de cor, văzută prin prisma evoluției sale pe diferitele trepte ale istoriei muzicii. Astfel sînt consemnate date și evenimente artistice care marchează prezența dirijorului interpret începînd cu vechea cultură egipteană, chineză, indiană, persană, greacă și romană și continuînd cu perioada Evului mediu și a Renașterii în Europa, etape care sînt marcate de numeroase figuri și nume de dirijori și compozitori, înscrise la loc de cinste în palmaresul creației și al interpretării muzicale. Autorul menționează, cu grijă și respect, cele mai reprezentative personalități dirijorale care s-au afirmat către „epoca noastră", de la Palestrina, Lassus, Purcell, la Franck, Verdi, Brahms și numeroși alții din veacul trecut. O atenție deosebită este acordată în lucrare și dirijorilor români de cor și orchestră de la Gh. Dima, I. Vidu, G. Musicescu, George Enescu, D. G. Kiriac și I. D. Chirescu, la cei mai tineri și talentați dirijori din zilele noastre.

Lucrarea ce o recomandăm răspunde numeroaselor întrebări din domeniu, ca de exemplu: „ce înseamnă a dirija?", „cine este de fapt dirijorul?", „care sînt însușirile dirijorului?", argumentînd, prin fapte grăitoare, alesele virtuți pe care trebuie să le posede un valoros și talentat conducător de cor.

Capitolul al doilea, intitulat: „Introducere în tehnica tactării", analizează o arie largă de probleme cum sînt: gestul dirijoral, conducerea corului cu sau fără baghetă, cu sau fără partitură, explicînd și motivînd situațiile în cauză pe considerente tehnice, metodologice și expresive.

Autorul lucrării, cunoscut și apreciat de noi toți și pentru eleganța și claritatea limbajului său dirijoral, ne oferă — cu generozitate — explicații plauzibile cu privire la „estetica gestului dirijoral", „poziția dirijorului", „rolul și poziția brațelor în dirijat", cît și îmbinarea acestora, aspecte pe care le ilustrează cu imagini fotografice, cu gestică și atitudine foarte diversă, într-o conduită generală expresivă, ca adevărate modele demne de urmat. Acestora li se alătură alte elemente de tehnică privind: independența brațelor, comenzile de începere și de terminare, „reculul", tactarea schematică și de divizare a timpilor, fazele tactării artistice, urmate de interesante recomandări practice încadrate în patru faze de studiu individual, toate acestea avînd drept scop formarea și perfecționarea priceperilor și deprinderilor dirijorale, specifice artei noastre profesioniste.

Cel de al treilea capitol se ocupă de „tactarea artistică", cerință și deziderat esențial în actul de interpretare, analizînd mișcările direcționale și complementare ale brațelor, cu aplicații pe diverse scheme de tactare în toate măsurile utilizate de arta corală, ilustrate — pe parcursul capitolului — cu numeroase și elocvente exemple muzicale din creația românească și universală. Claritatea schemelor recomandate pentru studiul diferitelor măsuri, asigură, în același timp, dirijorului dezvoltarea capacității sale tehnice și expresive cît și realizarea parametrilor de interpretare artistică incontestabilă.

Următorul capitol este destinat explicării începerilor și terminațiilor de fraze sau lucrări, cu tot evantaiul de probleme legate de acestea. Sînt lămurite începerile de tot felul pe bază de scheme și fragmente de lucrări dintre cele mai semnificative pentru studiul temei în cauză. Aceeași atenție se acordă și gesturilor de încheiere a lucrărilor sau frazelor muzicale, explicate cu ajutorul schemelor și al exemplelor extrase din diverse partituri corale bine alese. Tot în acest capitol se dau lămuriri de mare interes în privința deschiderii și închiderii cuvintelor, a dinamicii și agogicii acestora în procesul fonației articulate, prin intermediul clarității gesticii și a mimicii dirijorale. Capitolul se încheie cu prețioase recomandări în plan tehnic și expresiv, bazate pe bogata experiență artistică, didactică și de creație a autorului.

În capitolul al cincilea al tratatului, maestrul D. D. Botez se ocupă de tipurile de coroane (fermate) așezate în diverse situații grafice, pe timpi sau părți de

https://biblioteca-digitala.ro

timpi, pe note cu valori diferite, ca și pe pauze de tot felul și în combinații felurite pînă la coroana pe pauza generală, pe bara de măsură sau pe variatele cezuri și semne de respirație cerute de expresia muzicală. Pentru toate cazurile, cel interesat va găsi și în acest important capitol exemple grăitoare prin care se ilustrează deosebit de clar cazurile semnalate mai sus.

Una din problemele esențiale ale dirijatului este „Interpretarea operelor corale", problemă pe care o găsim analizată pe larg în partea a patra a Tratatului pe parcursul a patru ample capitole. În primul dintre acestea, autorul, după o introducere în arta interpretării, se oprește cu multă atenție asupra unor considerente privitoare la : inspirația artistică, interpretul creator și arta interpretării, dirijorul interpret și respectul său față de partitura muzicală, cît și la implicațiile ce decurg din studiul dirijoral al partiturii corale, toate acestea fiind temeinic analizate și clarificate de autor.

Socotim inspirată ilustrarea acestui capitol introductiv în arta interpretării cu fotografii ale diferitelor coruri, alături de dirijorii lor, prezente pe marile scene de concerte și spectacole ale țării.

Următorul capitol, intitulat : „Despre stiluri și arta interpretării corale", ne pune în legătură cu cele mai subtile elemente ale limbajului muzical, cu parametrii stilistici ce definesc multiple hotare ale creației în plan orizontal și vertical al istoriei muzicii de pînă la noi.

Aici ne reținem atenția problemele legate de înțelegerea noțiunii de stil, de modul cum acesta îl reprezintă pe un anumit compozitor sau o anumită epocă, se arată prin ce se caracterizează diferitele stiluri muzicale din perioada Medievală sau a Renașterii, a Barocului muzical, a Clasicismului și Romantismului, cît și a noilor curente în muzica secolelor XIX și XX pînă la impresionismul fracez, continuat fiind de noile școli și limbaje ce caracterizează epoca contemporană universală și românească, inclusiv aspectele care țin de particularități de interpretare a cîntecelor patriotice și revoluționare din țara noastră. Subliniem faptul că autorul — pe lîngă caracterizarea și definirea clară a zonelor stilistice din perioadele menționate — ne oferă un cuprinzător repertoriu de lucrări aparținînd celor mai remarcabili creatori ai artei corale naționale și universale, de la I. D. Chirescu, N. Ursu, N. Lungu și I. Croitoru, la Debussy, Ceaikovski, Schubert, Schumann, Wagner, Berlioz, Haydn, Mozart, Beethoven, incluzînd și pe Bach, Händel, Schütz, Gesualdo, Vittoria și Palestrina. Întreaga perioadă cuprinsă în acest capitol este analizată pe baza unei bogate documentări iar considerentele și observațiile autorului vizează esența fenomenului ce se definește prin noțiunea de stil în creația și interpretarea operelor corale.

Capitolul ce urmează, al VIII-lea, are următorul titlu : „Forme, frazare, expresie", ca elemente de bază în construcția partiturii și a interpretării muzicale. După partea introductivă, apreciatul nostru maestru se ocupă de accentuarea ca element de expresie cît și de diversele situații în care accentele metrice, ritmice și patetice se împletesc în cele mai variate feluri — pe parcursul discursului muzical — conferindu-i vigoare, energie și claritate în planul interpretării artistice. Se subliniază faptul că accentele, de orice fel, trebuie înțelese, simțite și exteriorizate din interiorul dirijorului interpret ca acestea să convingă și să emoționeze auditoriul prezent la concertele corale.

Bogatul evantai de argumente teoretice menit să explice rolul expresiv al accentuării și frazării, sub variatele lui aspecte, în actul interpretării artistice, se sprijină — și în acest foarte bogat capitol al tratatului — pe fondul de aur al literaturii corale românești și universale, reprezentat de vîrfuri creatoare cum sînt compozitorii : Gh. Dima, C. Porumbescu, I. Vidu, S. V. Drăgoi, P. Constantinescu, M. Jora, N. Lungu, S. Toduță, L. Rusu, Z. Vancea, L. Glodeanu, Al. Pașcanu, D. Popovici, C. Romașcanu, F. Donceanu, I. Odăgescu-Tuțuianu și alții, alături de Haydn, Beethoven, Brahms, Gounod, Wagner, Verdi, Debussy, Britten, Bartók etc. Dar să urmărim în continuare și capitolul final al acestei părți din tratat, al IX-lea ca număr, ce poartă titlul : „Tradiție și inovație". Pornind de la unele aprecieri privind tradiția și legătura ei cu prezentul și viitorul ei în plan muzical, respectiv cu inovația, capitolul se contnuă cu o scurtă caracterizare a muzicii contemporane, cu precădere a celei corale românești, în speță, a unor lucrări pentru cor datorate compozitorilor : M. Moldovan, C. Țăranu, D. Voiculescu, T. Olah, N. Brînduș și V. Petculescu, pentru a încheia cu un studiu „despre vibrato și non vibrato" în interpretarea corală, lămurind parametrii expresivi ai modalităților de realizare decurgînd din emisia vocală controlată și orientată, de la caz la caz, în conformitate cu stilul și conținutul emoțional al creației, spre virtuțile expresive care dau sens și frumusețe unduirilor sau non-unduirilor sonore.

Ultima parte — a V-a — a Tratatului de cînt și dirijat coral semnat de profesorul universitar D. D. Botez, este dedicată „aspectelor ce vizează finalitatea activității dirijorului" și cuprinde două interesante capitole care tratează problemele legate de repertoriu și programe cît și de repetiții și concerte. Lămurind, cu o veritabilă argumentare științifică, toți vectorii repertoriului cît și criteriile de alegere și selecționare a lui din întreaga creație corală, autorul tratatului mai analizează diversitatea tematicii, varietatea de stiluri și genuri în arta corală, relația dintre repertoriul universal și cel românesc, modalitățile de întocmire a programelor, tipurile de programe cît și durata lor. De asemenea, sînt explicate pe larg raporturile de înlănțuire motivată a tonalităților în cadrul concertului coral, cît și elementele de variație sonoră a diverselor manifestări concertistice, cu referiri speciale asupra repertoriului corurilor de profesioniști și amatori, al formațiilor de voci egale de adulți și elevi, spre a încheia capitolul cu prezentarea unor modele de programe de concert în două părți, combinînd în modul cel mai adecvat întreaga arie stilistică a repertoriului coral românesc, cu a celui universal.

Volumul analizat de noi se încheie cu observații privitoare la repetiții și concerte, la buna organizare a acestora cît și a timpului de odihnă din programul de lucru cu corul. De asemenea, se analizează cu atenție funcția educativă și artistică a repetiției de cor precum și rolul ei în cultivarea la toți membrii colectivului a deprinderilor de măiestrie interpretativă, indispensabile misiunii lor artistice. În partea finală se dau prețioase indicații privind atitudinea și raporturile dintre dirijor și cor ; se analizează concertul coral, ca acțiune colectivă, făcîndu-se importante recomandări generale privind ținuta și evoluția corului în cadrul competițiilor artistice la diferitele manifestări, concursuri și festivaluri.

Gîndurile cu care își încheie maestrul nostru drag prețiosul său tratat se referă la „unele aprecieri privind activitatea corală în țara noastră", văzută într-o spectaculoasă evoluție la scara veacurilor XIX și XX, către etapa de azi, stimulată creator de cele cinci ediții ale marelui Festival Național „Cîntarea României". Sînt semnificative în acest sens imaginile fotografice ale unor prestigioase coruri din țară cît și ale talentaților lor dirijori, ce ilustrează, în mod adecvat, ultima parte a lucrării maestrului Dumitru D. Botez.

În încheierea acestei sumare analize pe marginea tratatului menționat, în calitatea mea de fost discipol și apropiat colaborator al maestrului la catedra de dirijat cor a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București îmi permit să afirm că arta corală și dirijorală românească din a doua parte a secolului nostru a devenit înfloritoare și tot mai apreciată de marele public și datorită străduinței fără preget a renumitului nostru dascăl D. D. Botez, care și-a pus întreaga sa activitate, talentul și dăruirea în slujba propășirii ei. Să nu uităm a-i prețui și cinsti mereu, cu aleasă recunoștință, figura sa luminoasă cu care se mîndrește azi învățămîntul artistic și cultura muzicală românească.

Iovan MICLEA

https://biblioteca-digitala.ro

Conținutul ideatic și diversitatea genurilor muzicii sovietice contemporane

Iubitorii de muzică din străinătate ca și muzicienii profesioniști cunosc creația sovietică, de la cîntec la operă și simfonie ; în România se păstrează un constant interes atît pentru muzica maeștrilor noștri, cît și pentru realizările tinerilor, pentru fenomenul contemporan. Desigur, cultura muzicală multinațională a Țării Sovietelor este atît de vastă încît într-o discuție sau un articol nu poți cuprinde nici măcar ceea ce este cel mai important, cel mai semnificativ. De aceea vom încerca să prezentăm unele aspecte caracteristice bazîndu-ne pe lucrările ascultate la festivalul „Toamna moscovită".

„Toamna moscovită" nu a fost aleasă de noi în mod întîmplător. Aceasta este un forum muzical reprezentativ, în cadrul căruia se manifestă cea mai mare organizație de compozitori din țară — cea din Capitală. Acest festival anual de toamnă are loc de obicei în luna octombrie ; în 1985 a avut loc a șaptea ediție. Particularitatea lui constă în faptul că aici răsună cele mai noi lucrări, multe dintre ele în primă audiție. Creația compozitorilor consacrați precum și a celor mai tineri prezintă un spectru larg de căutări, în toate genurile. Alături de muzică simfonică, de cameră, corală, sînt incluse obligatoriu concerte de fanfară, muzică pentru instrumente populare, programe pentru copii, seri ale cîntecului, de operă și balet, muzică de jazz și de estradă. La această sărbătoare care umple toate sălile de concert ale Moscovei, care se revarsă în casele de cultură ale Capitalei și împrejurimilor, participă cele mai mari valori interpretative ale țării, Radioul și Televiziunea — o poartă spre milioane de ascultători. După cum spunea președintele Comitetului de organizare, compozitorul B. M. Terentiev „festivalul a devenit un stimul pentru creația compozitorilor din Moscova... El este și sărbătoare muzicală și confruntarea creatorilor cu un auditoriu pretențios"[1]. Sînt organizate mese rotunde cu prilejul cărora muzicienii comentează cu obiectivitate creația audiată. Se pot astfel înțelege mai bine dezvoltarea, tendințele și realizările școlii componistice sovietice.

Arta muzicală este parte componentă a întregii culturi socialiste. Ea este însuflețită de idealurile nobile, umanitare ale societății sovietice, fiind pusă în slujba acestor idealuri. Lucrările cele mai noi o demonstrează pe deplin. Ideatica profundă, bogăția conținutului sînt specifice muzicii timpului nostru. Ele corespund celor mai acute probleme contemporane : cea a războiului și păcii, a apărării omului de forțele agresive, distrugătoare alături de tema prieteniei și înțelegerii între popoare, de cea patriotică. Sînt abordate de asemenea „eternele" probleme filosofice fundamentale ale vieții, lirica lumii sufletului omenesc.

„Toamna moscovită" 1984 s-a desfășurat în atmosfera însuflețită a întîmpinării sărbătoririi a 40 de ani de la victoria poporului sovietic în Marele Război de Apărare a Patriei. Acestei teme i-a fost dedicat și festivalul din toamna lui 1986; el s-a desfășurat sub deviza „în întîmpinarea celui de-al XXVII-lea Congres al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice" și a reflectat acea dezvoltare dinamică și înălțarea societății noastre, prin care se caracterizează această vreme. Vastul diapazon de teme și problematici despre care am vorbit ca despre o caracteristică a artei sovietice în general, a găsit în programele Toamnei moscovite '85" o împlinire convingătoare.

Războiul și pacea, necesitatea de a apăra pămîntul de pericolul nuclear, tragismul și eroismul anilor de neuitat ai Războiului pentru Apărarea Patriei este tematica pe care artiștii sovietici o consideră principală în întreaga lor activitate. Cei care au trăit războiul ca și cei care s-au născut după victorie o abordează cu un mișcător simț al responsabilității. În mai 1985, în zilele aniversării a 40 de ani de la Victorie, au fost spuse despre acest eveniment multe cuvinte calde și sincere la Plenara unificată a Uniunii de creație din țară : „Cred că nu există în țară compozitor pentru care tema războiului ce a trecut să nu fie sfîntă". Această părere a Alexandrei Pahmutova a exprimat de fapt părerea tuturor[2].

Festivalul „Toamna moscovită '85" a avut în acest sens un cuvînt greu de spus prin creatorii din diferite generații și direcții creatoare. Fiecare în felul său cînd în imagini acut dramatice, tragice, cînd lirice redă tema războiului și a păcii, atît reprezentanți ai generației mai vîrstnice, Rovaz Gabicivadze, în *Simfonia a IX-a pentru soprană și orchestră de cameră*, Mecislav Veinberg în simfonia programatică *Război — cel mai plin de cruzime cuvînt* (pe versuri ale poeților sovietici și populare), Alexandr Holminov, în cantata *Pășind peste prajul războiului* (versuri de A. Tvardovski și K. Simonov), Iurii Levitin în cantata *Spre victorie* (versuri de M. Dudin) precum și compozitori din mai tînăra generație — Kirill Volkov, în opera *Terkin, Terkin* (după poemul cel mai iubit în popor al lui A. Tvardovski) sau Janna Kuznețova, în opera *Sălcioară neplîngătoare*. Fragmente din aceste

https://biblioteca-digitala.ro

opere au fost interpretate la festival. Imaginile rechemate de memorie din anii eroismului luptei s-au întruchipat în cicluri vocale și corale, în opusuri de cameră, în cîntece lirice și cetățenești. Toate aceste creații se adresează contemporanilor noștri : să nu se permită repetarea tragediei războiului.

Să ne oprim asupra cîtorva lucrări: *Simfonia „Război — cel mai plin de cruzime cuvînt"* de M. Veinberg. Creațiile acestui compozitor sînt pline de un ardent patos antifascist și antiimperialist. După cum spunea cercetătoarea de muzică sovietică prof. E. Dolinskaia „una din magistralele de imagini dominante ale artei celei de-a doua jumătăți a secolului XX l-a ales drept promotor" [3]. Elev și urmaș al marelui Șostakovici, Veinberg continuă înalta tradiție umanistă a simfonismului său, preluînd tradiția compozițiilor sale antifasciste. În simfoniile lui Veinberg, imaginea fascismului, a esenței sale agresive alternează cu cea a forțelor luminoase ale împotrivirii și cu lirica înălțătoare. Un astfel de conținut de idei și imagini îl cuprinde *Simfonia* prezentată la „Toamna moscovită '85" ; distingem aici și meditații profunde, dezvăluite de cîntările și dialogurile răbdătoare ale corzilor, și imaginea sonoră a agresiunii crude a forțelor antiumane, și lupta dramatică și lirica pătrunzătoare.

O particularitate distinctivă a multor creații dedicate Războiului de Apărare a Patriei, în ultimii ani, a devenit interpretarea lirică a acestei teme. Realitatea războiului este dezvăluită nu numai în tablouri de luptă sau dramatic conflictuale, nu numai în imaginile pustiirii ci și prin meditația lirică, sau în generalizarea epică, în analiza psihologică, prin propriile trăiri ale eroului. Critica noastră a remarcat de mult timp acest fapt, dar dacă înainte astfel de aspecte erau caracteristice mai ales genului de cîntec, acum ele se manifestă tot mai mult și în alte genuri, în forme mai ample. De exemplu, în cantata *Spre victorie*, interpretată la cea de-a șaptea „Toamnă moscovită" renumitul maestru sovietic Iuri Levitin, participant la Războiul de Apărare a Patriei, transpune tema în astfel de sonorități. În această muzică impresionează vibrația sufletească a lirismul expresiei, claritatea și concizia exprimării.

O serie de lucrări însemnate, oferite ascultătorilor „Toamnei moscovite '85", este consacrată descoperirii conținutului lirico-filozofic al „etern-umanului". Aici apar și tema aducerii-aminte atît despre trecutul propriului popor, cît și al omenirii întregi și tema eternei înfruntări dintre personalitatea însuflețită de idealuri înalte și obtuzitate, și ideea apărării adevăratelor valori umane ale vieții, precum copilăria senină și lipsită de griji, fericirea și suferințele în dragoste, frumusețea pămîntului natal și iubirea născută pentru acesta, bucuria muncii însuflețite, poezia și înțelepciunea artei. Această mare și complicată lume a gîndurilor și simțirilor emoționează la fel de puternic pe artiștii generației mai vîrstnice, cît și pe tineretul creator ; ele își găsesc întruparea atît în imaginile concrete, adeseori în dezvăluirea cu ajutorul programului sau al textului poetic, cît și în imagini mai generale, uneori cu elemente de alegorii poetice, simboluri. Este interesant că printr-o lucrare amplă dedicată tocmai acestui gen de problematică filosofico-poetică, percepute sub diverse unghiuri, de la generalizarea simbolică la întruchiparea aproape concretă a muzicalității poetice, s-a prezentat tînăra Elena Larionova. Oratoriului ei, *Nașterea eternității* (versuri de E. Medjelaitis) i s-a acordat onoarea de a deschide festivalul împreună cu compozițiile maeștrilor mai vîrstnici. Acest oratoriu de mari dimensiuni, chiar cu elemente de monumentalitate, nu este lipsit de neajunsuri, poate determinate de tinerețea și lipsa de experiență a autoarei, dar are nu puține pagini seducătoare prin sinceritatea lor și impresionante.

Meditațiile profunde, adînc resimțite, asupra vieții, ale lui Boris Ceaikovski și Vladimir Rubin, doi dintre compozitorii noștri cunoscuți ce nu demult au trecut pragul celor 60 de ani, sînt marcate de maturitate și înțelepciune ; acești autori au participat la „Toamna moscovită '85" cu compoziții de înclinație lirico-filozofică. În poemul simfonic *Adolescentul* al lui Boris Ceaikovski, inspirat de romanul omonim al lui Dostoievski, meditațiile asupra devenirii și maturizării personalității umane se întrepătrund cu trăiri lirice ; se simte aici parcă perspectiva contemporană asupra acelor vremuri îndepărtate, în care se desfășoară acțiunea romanului. Intensitatea imaginilor este subliniată poate, prin faptul că muzica este legată de acțiunea spectacolului televizat, omonim. Există în poem destule momente originale fine, ca de exemplu, duetul bătrînei viole și al harpei, care parcă redă atmosfera serilor muzicale în familie... Muzica este animată de suflarea romantismului, marcată de cordialitatea intonației, complexitatea stărilor emoționale.

În oratoriul *Poveștile Alionușcăi* (după versurile cunoscutului scriitor rus Ivan Bunin), Vladimir Rubin dezvăluie eterna problemă a înfruntării binelui cu răul, vorbește convingător despre greutatea depășirii surselor răului în lumea înconjurătoare și chiar în interiorul naturii umane, despre înălțarea sufletească a personalității umane prin această depășire.

Un cuvînt aparte trebuie spus despre acea direcție a gîndirii creatoare care poate fi caracterizată drept „o privire contemporană asupra trecutului". În ziua de azi ea se afirmă puternic în muzica sovietică. Trecutul este, bineînțeles, înainte de toate, istoria propriului popor și cultura sa ; dar el este și istoria omenirii, imortalizată în creația marilor artiști. Dacă compozitorii sovietici scriu activ și cu forță creatoare pe teme naționale, a doua direcție a evoluat foarte interesant în ultimii ani. Festivalul „Toamna moscovită '85" a certificat această realitate printr-o serie de exemple. Maeștrii noștri au preluat din perspectiva zilelor noastre muzica tradițională. Unele sînt compoziții care au fost deja interpretate și recunoscute, ca *Dublul concerto grosso nr. 2 pentru vioară, violoncel și orchestră* al lui Alfred Schnitke și *Muzică pentru orașul Köthen* de Rodion Scedrin ; altele sînt prime audiții, ca de exemplu *Cantata camerală* a tinerei compozitoare moscovite Irina Manucian, dedicată, ca și lucrarea lui Scedrin, celei de-a 300-a aniversări a lui J. S. Bach. Doresc să subliniez că creațiile de acest tip denumite uneori prin termenul „neobaroc" (termen ce redă destul de inexact esența lor) sînt de o reală actualitate ideatico-estetică ; semnificația lor nu se limitează la apelarea la unele modele stilistice și de imagini ale trecutului ; ea constă în primul rînd în afirmarea legăturii indisociabile nu

https://biblioteca-digitala.ro

numai a diferitelor epoci, dar și a diferitelor popoare, a ideii unității și indivizibilității destinului lor și în primul rînd al destinului popoarelor și culturilor europene ale căror legături au fost și sînt atît de importante pentru cultura universală. Astfel, compozitorul rus Scedrin, pătrunzînd în laboratorul gîndurilor și sentimentelor ,în esența stilisticii marelui Bach și chiar preluînd unele modele din gîndirea lui muzicală (în speță, în *Muzică pentru orașul Köthen* există o apropiere de *Concertele Brandemburgice* scrise de Bach în acest oraș), „citește" această lume ideatico-stilistică de pe poziția timpului și ideilor noastre.

La cel de-al șaptelea festival, ca și la cel precedent, au atras atenția și compoziții de alt tip, în care „citirea" trecutului cu „ochii zilei de azi" se realizează pe o bază principial nouă, folclorică, național-rusească. Aceasta este re-crearea psihologiei populare ruse, cu caracter național, a scenelor din viața rusească, cu ajutorul interpretării componistice contemporane individuale a genurilor și mijloacelor folclorului. Au fost primite cu interes astfel de compoziții ale tinerilor autori : cantatele *Bocete de război* de Vladimir Riabov și *Cîntece soldățești* de Alexei Larin, sau *Acțiune concertantă, Soldatul meu, soldățel* de Gleb Sidelnikov. Acești tineri muzicieni s-au pătruns pînă în adîncimea făpturii lor de specificul intonațiilor populare, al gîndirii populare. Preluînd un text folcloric autentic, ei scriu muzica în așa fel, încît nu o poți deosebi de cea populară, acest lucru realizîndu-se chiar și în genuri dificile ca bocetul. Să remarcăm faptul că acești tineri continuă drumul inaugurat de maeștrii mai vîrstnici. Toată lumea își amintește de lucrările lui Rodion Scedrin (scenele populare din opera *Suflete moarte*, oratoriul *Lenin în inima poporului* și altele), ale lui Vladimir Rubin (scene din opera *Duminică de iulie* sau cantata *Baladă despre baba Katerina)* în care este redat în profunzime specificul estetic, intonațional și imagistic al cîntecului liric popular și al bocetului. În aceste cazuri, muzica se contopește organic cu poezia populară autentică. De altfel, o asemenea tendință de asimilare a comorilor muzicale populare s-a accentuat în ultimii ani nu numai în muzica rusească ci și în cea gruzină, ucraineană, la compozitorii Pribalticii sovietice.

Sfera căutărilor stilistice a compozitorilor sovietici, după cum a demonstrat „Toamna moscovită '85" este extrem de largă. Pe lîngă cele amintite, este necesar să remarcăm cîteva în plus. Astfel se continuă fertila mișcare de apropiere a muzicii „serioase" de genurile democratice, de masă, mai ales de cîntecul contemporan și de marșul energetic. Aceasta s-a resimțit chiar și într-o formă atît de complexă ca „marea" simfonie. Decanul generației, conducătorul organizației compozitorilor din Capitală, Boris Terentiev cu bogata sa experiență în cîntece și muzică de teatru, a apărut la „Toamna moscovită" cu o simfonie ce suna emoționant și dinamic construită în mare parte pe baza cîntecelor. Este una din lucrările accesibile auditoriului larg, contribuind totodată la inițierea acestui public în receptarea muzicii simfonice.

Programele festivalurilor „Toamna moscovită" sînt de obicei pline de diverse lucrări camerale. Ele relevă cele mai diferite căutări stilistice și de conținut ale compozitorilor : pe de-o parte compoziții complexe, experimentale, pe de alta piese destinate publicului larg. Dar cele mai valoroase rezultate artistice se obțin, precum se știe, acolo unde măiestria rafinată și arsenalul complex al mijloacelor sînt puse în slujba exprimării ideilor originale, a simțămintelor aprinse, a unui conținut măreț. Și „Toamna" anului 1984 și festivalul din 1985 ne-au oferit multe exemple de acest fel. Iată cîteva dintre ele : *Triptic nordic* pentru harpă de Oleg Galahov cu coloritul său național-rusesc fin, dar puternic simțit, piesele pentru flaut solo ale lui Andrei Espai și *Sonata — ecou* a lui Rodion Scedrin. Acestea sînt compoziții foarte diferite, dar unite prin faptul că tratarea inventivă a posibilităților instrumentului solistic se combină cu emoționalitatea și frumusețea muzicii.

Dintre acele fenomene care se desfășoară în muzica sovietică din ultimii ani, critica detașează în mod obiectiv atracția compozitorilor către forme de concert și către aplicarea principiilor respective în dramaturgia construcției simfonice. Aceasta se repercutează asupra programelor festivalurilor amintite. De exemplu, la „Toamna '84" au fost prezentate 10 lucrări concertante, în cadrul cărora, pe lîngă combinațiile obișnuite de solist și ansamblu, au existat și unele mai originale, ca de pildă, orgă și percuții (simfonia lui V. Komarov) sau viola d'amore cu orchestră de cameră (concertul lui D. Krivițki). Aceeași imagine a oferit-o și festivalul din 1985, în cadrul căruia au fost audiate lucrări deosebit de vii și îndrăznețe. Cu o serie de creații interesante au participat tinerii compozitori Vasilii Lobanov, Tatiana Sergheeva, Alexandr Raskatov, Serghei Berinski, Mihail Ermolaev, Efrem Podgait, Vladimir Dovgan. Și-au spus cuvîntul în acest domeniu și maeștrii mai vîrstnici : Leonid Afanasiev, Giovanni Mihailov, Alfred Șnitke. Toate concertele lor diferă mult între ele, fiecare fiind în felul său reprezentativ. A atras prin gîndirea profundă, prin forarea insistentă în zona posibilităților instrumentale, prin finețea scriiturii, *Concertul pentru violoncel* al lui Lobanov ; un mod original de tratare a genului de concert de cameră a propus Raskatov, al cărui *Concert pentru pian și orchestră* a fost foarte apreciat de ascultători ; prin plenitudinea imaginilor sonore, prin contraste și virtuozitate strălucitoare a atras *Concertul pentru pian* al compozitoarei Sergheeva.

Festivalul a prezentat mostrele cele mai semnificative nu numai în genul concertului instrumental dar și în cel coral. Acest vechi gen trăiește astăzi o renaștere în creația sovietică : conținutul nou contemporan este turnat în forma clasică, ceea ce a demonstrat și concertul coral *Nunta rusească* (text popular) al lui Kiselev, concertul coral al Tatianei Smirnova intitulat *Se dedică eroilor*, interpretate la „Toamna '85" ; tot de genul coral se apropie și amintitul *Soldatul meu, soldățel* al compozitorului G. Sidelnikov.

Principiile dramaturgice specifice genului concertant pătrund și în alte genuri. Acest proces este de asemenea remarcat ca fiind caracteristic pentru creația multora dintre compozitorii noștri, ca de exemplu R. Scedrin *(Autoportret* sau *Muzică pentru orașul*

https://biblioteca-digitala.ro

Köthen). Concepția de concert este caracteristică și pentru o serie de simfonii, poeme simfonice, între care și poemul *Adolescentul* de B. Ceaikovski.

Toate trăsăturile și particularitățile remarcate se manifestă în cele mai diverse sfere ale muzicii sovietice, în cele mai diverse genuri. Căutări energice se desfășoară astăzi și în muzica pentru fanfară, pentru instrumente și orchestre populare ; cea de-a 7-a ediție a „Toamnei moscovite" a oferit noi mărturii asupra modului în care compozitorii realizează sinteza între elementele oferite de sonoritățile tradiționale ale orchestrei populare și normele contemporane ale formelor și genurilor cameral-simfonice. Au fost interpretate *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră de instrumente populare* de F. Smehnov, *Simfonia* pentru același fel de orchestră a tînărului compozitor Vladimir Pojidaev, alături de multe alte suite și fantezii tradiționale, unele dintre ele lucrări originale ca mod de exprimare și conținut.

În 1974 ,în zilele aniversării a 30 de ani de la Marea Victorie asupra fascismului, Dimitri Dimitrievici Șostakovici, amintind cum muzica a unit popoarele în lupta împotriva fascismului, spunea : „Noi sîntem ferm convinși că și în timpul nostru muzica își va exercita misiunea nobilă de a uni oamenii în numele celor mai înalte, celor mai înaintate idealuri ale timpului nostru, și înainte de toate, ale idealurilor păcii și prieteniei între popoare"[4]. Compozitorii sovietici, urmașii lui Sostakovici dovedesc adevărul acestui crez și acestor speranțe prin întreaga lor creație. După cum arată chiar și această succintă trecere în revistă a unui singur festival, „Toamna moscovită", creația muzicală sovietică este, astăzi ca întotdeauna, însuflețită de idei înalte, are un conținut bogat și divers. Muzica noastră trăiește intens și se dezvoltă fertil, ea se adresează omului contemporan, împlinindu-se în năzuințele și frămîntările lui, în faptele și idealurile lui, îndemnîndu-l spre viitorul său luminos.

Rufina LEITES

NOTE

1. B. Terentiev. Introducere la pliantul festivalului „Toamna moscovită '85".

2. A. Pahmutova, Cuvîntare la Plenara unificată a conducerilor Uniunilor de creație din U.R.S.S. v. : „Sovietskaia muzîka", 1985, nr. 7, p. 2.

3. T. Dolinskaia. Cuvîntarea la masa rotundă a festivalului „Toamna moscovită — 1984". v. : „Sovietskaia muzîka, 1985, nr. 4, p. 38.

4 D. Sostakovici. *Despre timp și despre mine*, M, 1980, p. 367.

Traducere din limba rusă de **Nicolae Truță**

DISTINCȚII

În luna iulie a acestui an, compozitorul Adrian Pop a fost invitat în Austria pentru a primi distincția oferită de juriul concursului de compoziție corală de la *Spittal an der Drau*. Lucrarea sa, *Refugiu de păsări nocturne* pentru cor mixt, pe versurile poetului Salvatore Quasimodo s-a clasat prima dintre cele 130 de partituri aflate în competiție. *Refugiu de păsări nocturne* face parte dintr-un ciclu de trei madrigale, toate pe versurile aceluiași poet, madrigale ce poartă titlurile *Bătrîna iarnă* (partitură premiată la concursul de creație corală de la Arezzo, Italia, în 1979) și *Despre un alt Lazăr*. Și de astă dată Adrian Pop reușește o partitură originală, de mare profunzime și subtilă expresie, în care se îmbină limbajul armonic și polifonic de sorginte madrigalescă cu elemente de scriitură contemporană.

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

În perioada 2—15 iulie colectivul Operei Române din Cluj-Napoca a susținut o serie de spectacole și recitaluri vocale pe scena teatrului în aer liber din Livorno, în cadrul primului *Festival muzical* organizat de Comitetul estival al orașului. Repertoriul prezentat a fost alcătuit din operele *Nabucco* de Verdi, *Don Giovanni* de Mozart, arii și coruri din operele lui Mascagni, *Recviemul* de Verdi și lucrări de Rogalski, Enescu, Mussorgski, Rossini, Alfred Mendelssohn și Verdi reunite într-un concert vocal-simfonic. Cele șapte seri de spectacol au fost îndelung ovaționate de către publicul spectator pentru care capacitatea de 1 200 de locuri a teatrului s-a dovedit a fi insuficientă. Succesul lui *Nabucco* a fost asigurat de ireproșabila interpretare a artiștilor români în frunte cu Dan Serbac în rolul titular, secondat de Margareta Vârban, Rodica Toma, Ana Oros, Iulian Jurja, Ion Micu. Dirijor — Victor Dumănescu. La fel de apreciat a fost și spectacolul cu *Don Giovanni* de Mozart în interpretarea garniturii „tinere" a operei clujene — Alexandru Agache, excepțional în rolul titular, Ion Micu, Mihai Zamfir, Elena Andrieș, Traian Aga și Doina Neculce la care se adaugă numele deja consacrate de carieră ale Angelei Nemeș, Ion Iercoșan și Mircea Moisa. Dirijor — Tiberiu Popovici. Iar *Recviemul* de Verdi i-a avut ca soliști pe Angela Nemeș, Ana Oros, Mihai Zamfir și Mircea Moisa, cele două concerte fiind conduse, pe rînd, de dirijorii Victor Dumănescu și Petre Sbârcea. Scenografia, decorurile, costumele, adaptarea spectacolelor la condițiile particulare ale unei scene în aer liber, poartă o semnătură de adevărat maestru : George Codrea.

Încă din primele zile de început al turneului Operei Române din Cluj-Napoca la Livorno, presa de specialitate a acordat spații ample acestui eveniment. Ziarul Il Tirreno de sîmbătă 5 iulie consacră întreagă prima pagină prezentării colectivului clujean,

https://biblioteca-digitala.ro

cu elogioase aprecieri ce se împart în egală măsură între soliști, cor și orchestră. Același ziar publică în numărul său din 8 iulie sub titlul „Mascagni și personajele sale" impresiile lăsate de soliștii români : „...un excelent complex instrumental"... „o consistentă garnitură de soliști și un cor de excepție !" (maestru de cor Emil Maxim). „Spectacolul a pus în valoare încă odată caracteristicile și avantajele acestor complexe stabile ce lucrează ordonat și sistematic în teatrele de operă din estul Europei — scrie cronicarul italian — și permit rularea unui repertoriu mare în mai multe distribuții. Am urmărit în rolul Santuzzei trei interprete : Rodica Toma, Margareta Vàrban și Elena Andrieș..." continuă comentatorul manifestîndu-și preferința față de ultima dintre cele trei cîntărețe căreia îi evidențiază „optima calitate vocală, interpretarea deosebit de convingătoare și de expresivă". „Minunată, apariția baritonului Alexandru Agache pe care îl așteptăm ca protagonist în următorul *Don Giovanni*". Iar dirijorul Victor Dumănescu este mult apreciat pentru „reușita timbrelor rafinate și suplețea frazării". Il Tirreno din 10 iulie consacră comentariul său *Recviemului* de Verdi, cu precădere excepționalului dirijor român Petre Sbârcea Și tot de *Recviemul* de Verdi în interpretarea artiștilor români vorbește și ziarul Nazionale din 12 iulie. Cronicarul se întrece în elogii referindu-se la „...remarcabilul profesionalism al întregului ansamblu clujean..." concluzionînd. că „...execuția recviemului verdian a însemnat un veritabil succes". Dirijorul George Sbârcea este „...un mare dirijor care a condus cu experiență și sensibilitate capodopera lui Verdi, cu o mînă sigură ce a subliniat atent clar-obscururile și strălucirile partiturii". Din cvartetul vocal, cronicarul evidențiază detașat evoluția mezzo-sopranei Ana Oros, avînd în continuare frumoase cuvinte de laudă pentru Mihai Zamfir, Mircea Moisa și Angela Nemeș. Iar corul și orchestra „...au demonstrat multă precizie în dificila sarcină de a exprima spiritul acestei partituri".

În același număr din 12 iulie, ziarul Nazione publică și un comentariu la spectacolul cu *Don Giovanni* de Mozart, prezentat la Livorno în varianta pragheză, ce se încheie odată cu dispariția eroului principal, suprimînd finalul. Alexandru Agache „surprinzător de plastic atît vocal cît și scenic", Mircea Moisa „un Leporello dezinvolt" și cele trei „excelente voci feminine" Angela Nemeș, Elena Andrieș și Doina Neculce Sâmpetrean.

*

Organizat de Centrul Artistic Muzical „Paolo Grassi", avînd ca președinte pe Franco Punzi și ca director muzical pe Alberto Zedda, cel de al 12-lea FESTIVAL DELLA VALLE D'ITRIA continuă și cu această nouă ediție tradiția restituirilor, a reintegrării în circuitul teatrelor de operă din lumea întreagă, a unor partituri pînă astăzi de loc sau foarte rar cîntate. *Ifigenia în Taurida*, „dramma per musica" în trei acte, libretul de Marco Coltellini, muzica de Tommaso Traetta, cu partitură revizuită de Giovanni Carli Ballola, lucrare a cărei primă reprezentare scenică a avut loc la Burgtheater din Viena în 1759, și *Semiramida*, „melodrammo tragico" în două acte de Gaetano Rossi, muzica de Gioacchino Rossini cu premiera la Veneția în 1823 au fost cele două partituri de operă pe care organizatorii Festivalului de la Martina Franca le-au prezentat în fața unui numeros public în spectacole de înaltă ținută artistică la care au participat soliști de renune ai teatrelor de operă italiene, regizori și dirijori ce nu odată au fost aplaudați și la Scala din Milano. Substanțial a fost aportul artiștilor români solicitați să contribuie la reușita celor două montări ducînd „greul" partiturilor de orchestră — orchestra Filarmonicii din Satu Mare — respectiv al partidelor de cor — Corul Filarmonicii din Cluj-Napoca, pregătit de dirijorul Florentin Mihăescu. Numai cuvinte de laudă din partea specialiștilor și entuziaste aplauze din partea publicului au răsplătit muzicienii români pentru efortul depus și pentru impecabila evoluție în spectacol. Dintre cîntăreți îi amintim pe Jolanta Omilian, Maria Angela Peters, Adelisa Tabiadon, Carmen Gonzales și Aldo Bertolo, parte dintre cei care au interpretat rolurile solistice în *Ifigenia în Taurida* de Tommaso Traetta și Lucia Alberti, Martine Dupuis, Simone Alaimo, Giuseppe Morino, Adriana Molina, Paolo Coni, soliștii *Semiramidei* de Rossini. Dirijori, Bruno Campanella și Alberto Zedda. Regizori Lamberto Pugelli și Giuseppina Carutti pentru opera lui Traetta, Lamberto Pugelli și Marise Flach pentru partitura lui Rossini.

Cristina SÂRBU

Note

Editura cehoslovacă *Divadelní ústav* din Praga a publicat recent un dicționar al compozitorilor români, sub semnătura lui Petr Vít. Un cuvînt înainte informează despre viața muzicală a României : orchestre simfonice, teatre de operă etc. — și oferă o succintă istorie a muzicii românești, începînd cu tradiția folclorică și pînă la componistica anilor 1980. Dicționarul propriu-zis cuprinde prezentarea unui număr de 90 de compozitori din toate timpurile, ajungînd pînă la tînăra generație. Informația este bogată și exactă, adusă la zi atît în paragrafele privind viața, cît și în ce privește creația muzicienilor incluși. Volumul reliefează cu competență principalele direcții ale muzicii românești, reprezentînd o sursă importantă de informație asupra culturii noastre muzicale.

*

Cu ocazia împlinirii vîrstei de 70 de ani, Yehudi Menuhin a fost sărbătorit de casa de discuri EMI prin lansarea unei serii de discuri cuprinzînd înregistrări ale marelui violonist realizate între anii 1932 și 1943, perioadă pe care specialiștii o consideră de vîrf în cariera sa interpretativă. Se remarcă, printre acestea, *Simfonia spaniolă* de Lalo, *Poemul* de Chausson, *Habanera* și *Tzigane* de Ravel, avîndu-l pe George Enescu la pupitrul Orchestrei simfonice din Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

*

Editura Breitkopf & Härtel (Wiesbaden — Paris) a editat anul acesta, în seria de antologii de muzică pentru pian din diverse țări, o culegere în două volume cuprinzînd lucrări de compozitori români contemporani. Antologia a apărut însoțită de o scurtă introducere privind istoria muzicii românești și de prezentarea biografică a autorilor. Se observă prezența muzicii românești și în seria *Pro musica nova* a aceleiași edituri, și anume în antologiile de lucrări destinate unor instrumente solo : oboi, pian, flaut, vioară, violoncel.

*

În stagiunea trecută, *musical*-ul a fost la modă de ambele părți ale Atlanticului. Revista americană TIME comentează îndelung, într-un număr din iunie a.c., acest gen de spectacol practicat atît pe Broadway, cît și în West End-ul londonez. La Londra s-a pus în scenă *Les Misérables*, operă rock după romanul lui Victor Hugo, *Chess* (Șah), pe un text de Tim Rice, *A Chorus of Disapproval* (Dezaprobare în cor), realizat de Alan Ayckbourn. Americanii au produs *42nd Street*, *La Cage aux Folles* ș.a., prezentate și în Anglia. Laurence Olivier însuși a apărut, după 13 ani de absență scenică, într-un musical rock, *Time*, unde marele actor a fost înfățișat prin tehnică holografică. Amintind adesea genul *Operei de trei parale* a lui Brecht, aceste spectacole inventive, vivace, antrenante, implică de fapt o problematică serioasă a epocii, preocupări și obsesii de tip politic, social.

*

Cine mai compune muzică în Statele Unite ? Multimilionarul Gordon Getty. „Sînt un ignorant în materie de muzică modernă", declară el reporterului aceleiași reviste americane. Dar, altfel, compune cu adevărată pasiune. În afara unei licențe în litere, Gordon Getty are studii muzicale pe care le continuă în particular. *Plump Jack* (Jack Grăsanul), după piesa *Henric al IV-lea* de Shakespeare, reprezentat ca operă-concert la Festivalul Aspen — Colorado, atestă influența lui Richard Strauss. Se observă că deocamdată îi lipsește capacitatea de a folosi forme mari (totuși *Plump Jack* este bine orchestrat, după cum remarcă specialiștii). *The White Election*, un ciclu de lieduri pe versuri de Emily Dickinson, conceput în manieră schubertiană, este o reușită prin adecvarea muzică-text. A compus și lucrări pentru cor, care au figurat într-un program special din cadrul Festivalului Casals de la Puerto Rico, iunie '86.

Răspunzînd insinuării celor ce văd o prea evidentă legătură între aparițiile sale din programele de concert și faptul că el sprijină financiar activitatea unor instituții muzicale, Gordon Getty spune : „Aș putea să cumpăr interpretarea publică a muzicii mele ? Da ! ...Însă Orchestra Filarmonică din San Francisco nu mi-ar fi cîntat *Plump Jack* dacă ar fi fost convinsă că se face de rîs"...

*

S-a împlinit un secol de la fondarea Operei din Nisa, operă care a beneficiat în cursul anilor de prezența unor mari cîntăreți, de la Adelina Patti la Monserrat Caballé. Cu ocazia sărbătoririi centenarului, Opera din Nisa a tipărit și o mică istorie a activității sale. Recent, aici a avut loc premiera operei *La Donna del lago* de Rossini, bel canto și romantism primit cu delicii de publicul poate prea obosit de spectacole muzicale purtătoare de tot mai grave și importante mesaje, așa cum apar cu insistență în ultima vreme. Evenimentul anului a fost totuși, la Nisa, premiera — franceză — a tragediei bucolice *Dahpné* de Richard Strauss. În reușita spectacolului, s-a remarcat prezența Filarmonicii din Nisa, cît și tînăra cîntăreață americană Cheryl Studer, în rolul protagonistei.

*

Critic de artă ca formație inițială, Laurie Anderson, „cîntăreața electronică" — evoluînd cîndva în mediul avangardei new-yorkeze (Soho) — cîștigă un renume tot mai larg pentru spectacolele ei multimedia, pe care le montează în săli de teatru, de operă, în săli de concerte simfonice. Ea utilizează într-un stil propriu o serie întreagă de mijloace scenice-teatrale, mimă-actorie, cîntec și scandare a unor texte de foarte variată sorginte, de exemplu Shakespeare, Melville, Th. Pynchon. Instalarea unor contacte electronice pe mîini și în costume face ca mișcarea protagonistei să producă efecte de percuție. Laurie Anderson se produce ca interpretă la diverse instrumente, iar vocea și-o folosește ca atare, sau prelucrată electronic. Ea își intitulează spectacolele „High-Tech Opera", implicînd, în însăși punerea în scenă, și o doză de ironie la adresa mijloacelor tehnice.

„United States — Live", spectacol muzical de 7 ore care s-a reprezentat cu cîțiva ani în urmă la Opera din Brooklyn (în două seri consecutive) i-a adus un mare succes, imprimarea fiind apoi utilizată la alte spectacole multi-media. Opera de avangardă „Natural History", exprimă nostalgia după muzica non-electronică a trecutului. Opere ca „Home of the Brave" (Patria vitejilor), „Big Science" (Marea știință) circulă intens ca filme, sau înregistrate pe casete. Anul acesta, Laurie Anderson a făcut un turneu european : la Paris și în cîteva mari orașe din Germania de Vest, cucerind publicul prin fantezia, mobilitatea, modernitatea unor forme de manifestare ce permit punerea în valoare a forței creatoare în mai multe planuri convergente. În urma acestui turneu, prestigiosul SPIEGEL îi dedică, în mai a.c., o amplă și entuziastă prezentare.

I. I.

https://biblioteca-digitala.ro

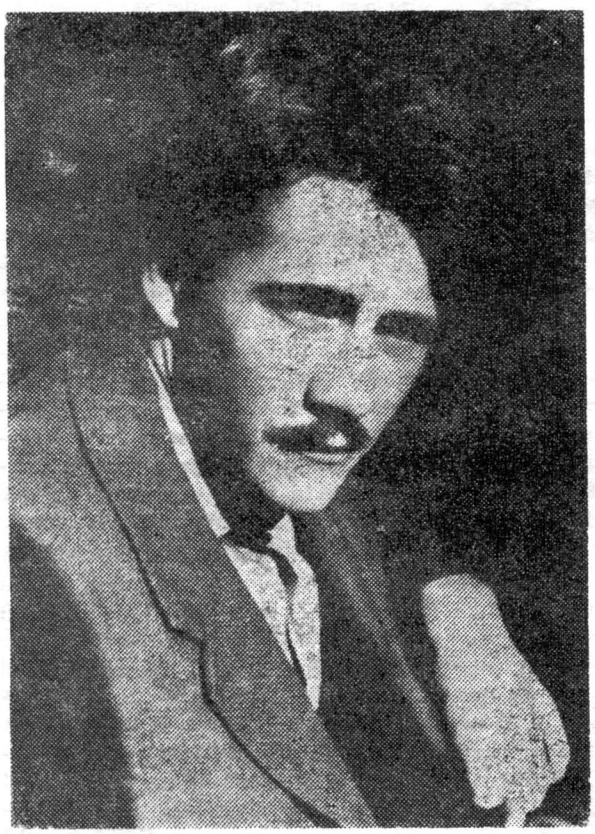
NOUVELLES MUSICALES
DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

VALENTIN TIMARU

PORTRAIT

Marin MARIAN



Quelle que soit la maniere qu'elle adopte—manifeste ou occultée, signifiante ou subsidiaire, explicite ou inchiffrée, évidente ou insaisissable — une œuvre d'art, on le sait bien, représente tout ce qui réside à sa base ou a contribué à son élaboration, les éléments qui en ont fait naître l'idée et l'image, tout ce qu'elle comporte comme mobile intentionnel et comme module structural, enfin tout ce qui la constitue, la définit et, pour tout dire, la porte. Mais il y a plus. On sait pour autant qu'une œuvre d'art — et c'est surtout le cas, presque singulier, de l'art contemporain — devient aussi représentative et définissable par ce qu'elle-même s'est refusée ou bien par ce qu'elle s'est vue refuser pour s'incarner. L'objet esthétique de l'art contemporain représente dans la même mesure et les suppressions et les options qui ont concouru et — se contestant elles-mêmes — ont ainsi contribué à l'objectiver L'œuvre d'art définit son entité, sa valeur et son sens (ce qui d'ailleurs permet de la déchiffrer) aussi par *ce qu'elle n'est pas.*

Dès lors, quand Valentin Timaru, compositeur de ce temps, plus exactement depuis une vingtaine d'années, une vingtaine toute chargée de revirements — de l'expérimentation d'avant-garde, de la musique électronique, de la musique aléatoire et de celle néosérielle, de l'école stochastique et du graphisme —, quand Valentin Timaru donc s'entête à demeurer un énescien, un modaliste total, à proclamer plus d'une fois la quinte juste, l'octave et l'unisson en tant qu'éléments de base et de repère permanent de son discours musical ; quand il ne se défend pas de s'épancher parfois en effusions néoromantiques dans des enchaînements d'accords de choral, mais tout autant de ne jamais abandonner l'inspiration puisée au folklore ; quand tout cela qui lui est propre nous confronte, on réalise ce que son œuvre prouve de façon convaincante dès qu'on la connaît de plus près : que l'on a affaire à un musicien qui s'est placé sur une position ferme et solide, nullement conformiste, mais au contraire créatrice, nullement traditionaliste mais au contraire novatrice et profondément réceptive,

https://biblioteca-digitala.ro

un musicien conscient et convaincu que l'art a davantage besoin de valeur que d'expérimentation, un musicien ayant compris qu'opter pour la continuation d'un chemin et le prolongement de modalités que non pas lui (ou ses collègues d'âge) auront inventés, signifie en réalité se situer lui-même et tracer sa propre route dans la ligne des valeurs confirmées et perennes.

(Prenons comme significatif et révélateur de son attitude et de son programme artistique le style qu'il imprime à sa première *Symphonie :* les premiers deux thèmes du premier mouvement — forme sonate — sont strictement sériels, chaque thème recevant par deux des hypostases du traitement sériel ; ensuite, l'étrange et insolite univers de son ensemble de douze sons est brusquement mis à l'écart et renié par un troisième thème, lequel est un choral modal-diatonique. Du reste, cet innocent choral des vents reparaît aussi, très souvent, dans les autres mouvements — le refrain de forme strophique qui constitue le second mouvement — en tant qu'élément d'unique et commun langage pour tous les mouvements, jusqu'à ce qu'il fasse irruption à la fin de l'entier déploiement et s'impose victorieux dans le finale du troisième mouvement, une passacaille.)

Car Valentin Timaru entend être avant tout contemporain par ce que notre temps exige comme étant l'essentiel : la sensibilité et la sensibilisation, l'humanisation (l'affectif dans la musique, tendre ou chaleureux, dramatique ou sobre, mais toujours pondéré et lucide), le réconfort de l'être par le message et la vigueur de l'esthétique. Au concret : il cherche et obtient tout cela par un langage musical assimilable et agréable à l'oreille, accessible à ceux qui ne seraient pas des habitués de l'art des sons mais, tout autant, pleinement satisfaisant pour les mélomanes et les spécialistes. Se voulant le plus authentique, modelant son talent le plus efficacement, il se sert d'un langage qui témoigne de sa conviction que notre temps a besoin d'une musique qui fasse valoir son essence par la *communion* du sujet (l'auditeur) avec l'objet (la composition), attirant le premier dans les zones ineffables du second, accaparant, confisquant pour ainsi dire l'auditeur, lui offrant des instants de joie esthétique ; la musique, à son avis, doit être cela beaucoup plus qu'une réalisation de *la propre communication* du compositeur avec l'auditeur au travers d'un langage dont le principal caractère est d'être avant tout spécifique. En effet, sans l'avoir jamais déclarée, sans peut-être s'en rendre même compte, il existe chez Valentin Timaru une nette tendance à faire en sorte que *sa musique vive en tant que musique,* non pas *à faire de la musique,* une certaine, originale et sienne musique. Certes, il objective sa musique dans ses compositions, mais son subjectivisme entend proclamer l'essence, ce côté général et universel auquel fermement il se rattache en se débarrassant de tout ce qui est personnel. Ainsi quintessencié, son individualisme devient la voix — la porte d'entrée — de l'objectivisme.

Dès ses études achevées (1959—1964 ; 1968—1970), au cours desquelles il a été l'émule d'Anatol Vieru et de Sigismund Toduță, il affirmait déjà dans une interview de presse : „L'école vous enseigne à bien écrire. Mais «que dire», cela personne ne vous l'apprend. C'est seulement à partir de là, après l'école, que se pose la question si oui ou non vous avez quelque chose à dire". Il sentait dès lors qu'une composition doit signifier une création et non pas seulement une écriture, qu'elle doit devenir une valeur humaine et un message esthétique, qu'elle doit représenter une œuvre d'art.

Sa musique est exclusivement destinée à l'accueil. Aussi, imagine-t-il ses pièces pour ces ensembles qui, précisément, lui facilitent d'expérimenter et communiquer ses réalisations. Ne cédant en rien de ce qu'il considère être son standard axiologique et téléologique, n'acceptant pas de compromis avec ce qu'il tient pour un art facile, il reste fidèle à la plus grande exigence de lui-même afin d'aboutir à la haute acception qu'il a de la musique en tant qu'*art* et *valeur spirituelle*. Il revient souvent sur ses partitions, les transforme parfois en profondeur, en soumettant sa pensée créatrice au développement du discours musical qui naît de celle-ci, à la facilité d'accueil qu'il demande à ses inventions. De la sorte, l'histoire de chacun de ses ouvrages n'est jamais achevée, ses partitions ne sont jamais définitives, souvent ne sont-elles que des variantes de la toute dernière heure.

C'est ce qui est arrivé de sa *Sonate* pour contrebasse, percussion et piano, devenue après douze ans un *Double concerto* pour contrebasse, percussion et orchestre. Au commencement, cela n'était qu'une dramaturgie de sonate où deux mondes contrastants étaient représentés par les deux premiers mouvements de la composition : Prélude et Interlude ; c'était un essai d'encadrer et de sublimer la forme en genre. Mais, voici que le *Double concerto* introduit, après les deux premiers mouvements, une très longue cadence de la contrebasse et de la percussion pour créer le chaînon avec le troisième mouvement : le Postlude.

Avoir dit au début de ces lignes que Valentin Timaru est un adepte obstiné du langage modal et qu'il se meut dans cet univers, cela ne signifie nullement que nous ayions limité ses intrusions dans la musique aléatoire et dodécaphonique à des essais insignifiants et accidentels. Certes pas, puisque notre compositeur est aussi un habile artisan de l'écriture moderne dont il manie aisément l'arsenal de moyens. Preuves en sont : *Moment elegiac* (Moment d'élégie) avec ses instants de polyphonie aléatoire et imitative (canon) dans la partie des vents avant une cadence intérieure en ff sur cluster ; la cantate *Meșterul* (Le maître-d'œu-

https://biblioteca-digitala.ro

vre) avec son épisode du milieu apportant de l'improvisation et de l'aléatoire ; les polyhétérophonies et les polyphonies de groupe à l'aspect d'un *quodlibet* ainsi que les polyrythmies et polymétries nées dans *Cîntece de vremuire* (Chants d'une vie) de la superposition du chœur d'enfants, du chœur mixte et de l'orchestre, chacun de ceux-là créant vers la fin un climat thématique différent et un univers sonore spécifique. L'œuvre chorale *Vocalises* de l'album intitulé *Trei piese pe versuri populare* (Trois pièces sur des vers populaires) ou sa variante *Vocalises II. Esquisse pour un orchestre à cordes* est un véritable modèle d'écriture vocale moderne. Dans la troisième de ses *Six variations sur un chant populaire,* écrites pour orchestre à cordes, les moments de musique aléatoire obtenus par des glissandi libres et des cellules mélodiques répétées *ad libitum,* les pédales prolongées, les hétérophonies et les polyphonisations du thème mélodique créent une ambiance particulièrement expressive qui permet au compositeur de souligner l'idée d'éloignement, de voyage et d'existence dans un monde étranger (les idées mêmes de son programme), concrétisées par des images musicales faisant éprouver à l'auditeur la sensation de tornades éoliennes, de vagues marines et de cris de mouettes.

Moment d'élégie (esquisse symphonique) est son premier ouvrage pour grand orchestre. Il est dédié à la mémoire de Georges Enesco. Le développement de l'ouvrage repose, prend son départ de la cellule/motif thématique et du leitmotiv (obsessivement ostinato) d'un anapeste de tierce majeure descendante et de seconde descendante, (re — si bémol — do dièze) formule que l'on pourrait associer — en l'interprétant comme une ouverture, une fluctuation vers la tierce intégrée à *l'incipit* — à ces formules d'„essence syntagmatique du type PORRECTUS". Ce sont là des idiomes constants chez Enesco que Valentin Timaru examinera et interprétera dans sa thèse de doctorat sur le symphonisme énescien. D'ailleurs, les allusions à Enesco y sont multiples : tissure modale et polyhétérophonique, longs *climax,* microéléments tirés de l'œuvre du grand maître. Il en émane une atmosphère d'élégie, fluide, dramatique, telle qu'après une douloureuse perte, ou bien aussi cette douce volupté des retrouvailles. *L'Hommage à Enesco,* esquisse concertante pour violon et orchestre, écrit à l'occasion du centenaire de la naissance du grand maître, confirme à son tour la vénération du compositeur pour le devancier.

Un portrait particulièrement poétique et suggestif est celui du voïvode Michel le Brave dans la cantate homonyme *Mihai Vodă Viteazul* sur les vers de Dumitru M. Ion. Il y glorifie la personnalité de ce prince d'une valeur presqu'unique dans l'histoire des Roumains et, par le truchement d'un langage modal fortement archaïsant, il y fait revivre ce climat grandiose du règne de Michel, passé dans la mémoire nationale au prix d'une mort tragique assurant le prolongement de sa personnalité sur le plan atemporel et la revêtant d'une aura d'essence lyrique.

La cantate pour récitant, chœur mixte et orchestre, *Meșterul* (Le maître d'œuvre) évoque le légendaire Manoli („Maître d'œuvre valaque, aujourd'hui nom d'une fontaine") dont le sacrifice accepté (l'enmurement) pour accomplir son œuvre d'architecture devient dans le texte de la cantate (vers : Nicolae Labiș) le symbole de l'immolation et de la durée le long de l'évolution pure, ferme et ascendante de la nation. De nouveau, le recours à l'espace atemporel du modalisme chromatique lui permet de ressusciter l'histoire et l'écho de temps révolus par des sonorités imitant la voix des cors là-haut sur les collines des parages roumains.

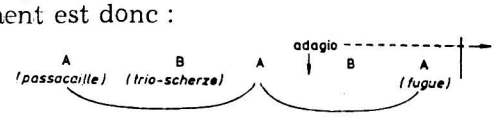
Un autre hommage encore : à cette merveilleuse chanteuse de folklore musical que fut Maria Tănase dans l'entre-deux-guerres mondiales. Il crée en son honneur une rhapsodie chorale, *Din cîntecele Mariei* (Des chansons de Maria) — un arrangement pour chœur mixte a cappella qui réunit quelques-unes des plus belles, authentiques et intéressantes pièces de l'inoubliable chanteuse.

Deux de ses œuvres les plus récentes incorporent dans une synthèse l'étape de maturité de sa création musicale. Ce sont les oratorios *Cîntece de vremuire* (Chants d'une vie) et *Pe urmele Mioriței* (Sur les traces de la «Miorița»), composés au moyen de collages réalisés à partir de la lyrique populaire. *Cîntece de vremuire* est écrit pour un ensemble de soli (soprano, ténor et basse), chœur d'enfants, chœur de voix mixtes et orchestre ; le discours concentre dans son développement l'entier cycle de l'existence humaine — depuis la naissance à la mort — en éludant toutefois délibérément l'âge mûr et la vieillesse que le dédicataire de la pièce — le folkloriste de grand talent, Gheorghe Petrescu — n'a pas connus étant brusquement arraché à la vie à ses 34 ans. D'abord un Prologue, *Abua,* qui suggère l'idée de la naissance par le thème d'une berceuse, amplement traité puisqu'il revient tel un refrain dans tous les autres mouvements : l'enfance *(La curțile jocului* / Au royaume du jeu), la jeunesse et le mariage *(La porțile dorului* / Aux portes de l'amour), la mort *(Descîntecul zorilor* / L'incantation de l'aube) et l'Epilogue *(Ciobănaș de la miori* / Jeune berger des agnelles). C'est encore ce premier thème qui achève l'oratorio dans le finale de l'Epilogue. De la sorte, le devenir humain n'est plus — dans l'acception du compositeur — qu'un doux passage d'une étape de l'existence à une autre, au sein de la nature qui tendrement, maternellement, atténue le choc dramatique de chaque nouveau seuil à passer, efface les contrastes qui donnent la mesure de l'entropie et du tra-

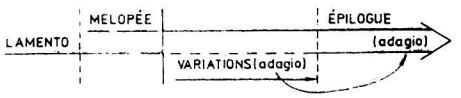
https://biblioteca-digitala.ro

gique de l'existence et finit par unifier la mort même dans la naissance. On se trouve en pleine spiritualité d'essence folklorique — le paysan qui, ayant le respect de la vie et de la mort, vit dignement et meurt dans la sérénité. Et Valentin Timaru de reprendre l'idée en l'amplifiant dans le second oratorio *Pe urmele Mioriței* (Sur les traces de la «Miorița») qui figure le passage du plan humain au plan cosmique (voir pour ce, la ballade populaire *Miorița* / L'Agnelle) telle une apothéose. Les derniers accords sont amples, ils viennent clôre l'oratorio et toute l'histoire du jeune berger de la même manière qu'Enesco achève l'histoire de son Œdipe : par une immense explosion de lumière. En douze parties, la très ample partition de l'oratorio alterne les mouvements de soli et de chœur avec les interludes instrumentaux, des interludes particulièrement homophones car l'orchestre ne fait qu'accompagner en créant le cadre, ou bien l'instrument soliste (chaque fois un autre) commente ou anticipe le fil épique de l'histoire que dévident les personnages actifs. Ces interludes constituent de la sorte des moments de relâche, nécessaires à la dramaturgie de l'œuvre qui accumule tout le temps des textures denses et des combinaisons complexes de sonorités et de timbres au-dessus et au-dessous de chaque partie vocale, ces dernières abondant à leur tour en flux mélodico-harmoniques de facture folklorique modale.

L'ambiance modale se retrouve dans le *Concerto pour violon et orchestre* dont l'écriture est dense, richement coloriée. Comme thème, il se base sur une lamentation populaire („Mînce-te focu pămîntu'" = „Que le feu de la terre te dévore") laquelle est développée au cours des quatre mouvements du Concerto: dans le premier, un Lamento, le travail de composition est quasi-strophique; dans le second, c'est une Mélopée, attaquée tout de suite après l'indécis achèvement du premier mouvement, qui développe les intentions antérieures mais abandonne la citation folklorique. La substance de ce IIe mouvement est la plus propre des mouvements ultérieurs. Le IIIe mouvement, Variations, avec une structure tripenta-strophique, dynamise le tempo (Allegro vivace Allegro) et réalise l'alternance d'une passacaille et d'un trio-sherzo d'ou naît à l'intérieur du mouvement un Adagio anticipant le finale et, à la fin du mouvement un traitement en forme de fugue des épisodes ostinato de la passacaille. Le schéma du troisième mouvement est donc :



Le IVe mouvement, l'Epilogue, remémore par des variations les élaborations thématiques des mouvements antérieurs : il reprend tout spécialement le Lamento qu'il surcharge de moments dynamiques et d'aspérités harmoniques et qu'il finalise, compensant ainsi l'opposition à toute finalité du Lamento, marquée d'abord par l'intervention du IIe mouvement, puis renforcée par le IIIe ; ici cependant, cette finalité lui est offerte par la mélopée d'un choral modal-diatonique dans l'Adagio, qui formule la conclusion et donne tout à la fois la réponse à la problématique d'ensemble du Concerto. Le schéma ci-dessous, suggéré par le compositeur même, exprime clairement le développement thématique, le chemin des idées tout au long du discours sonore :



Certaine continuation, certaine parenté se manifeste entre la *Première Symphonie* et le *Concerto pour violon et orchestre* dans ce sens que la perpétuelle tension, la dramatique confrontation de la Symphonie (où de brefs moments trouvent leur analogie dans le Concerto) devient une véritable péroraison dans le Concerto sur l'idée du tragique ; mais cette péroraison, ce débat délibéré prend l'aspect d'un développement continu mais non pas déclenché par attaques furibondes comme dans la Symphonie. La tension dela Symphonie, sublimée dans le Concerto, devient une pathétique complainte ininterrompue et sans accents de douleur.

D'ailleurs la méditation sur la condition de l'homme obnubilée par la dimension du tragique de son existence ou encore sur la damnation du créateur de génie, représente une constante dans l'œuvre de Valentin Timaru. Nous le prouvent : *Cîntecele de miezul nopții* (Les chants de minuit) — un album de lieds pour basse et piano sur les vers de Nicolae Labiș, Tudor Arghezi, George Bacovia, *Muzică pentru Eminescu* (Musique pour Eminesco) — ouvrage destiné à la scène, écrit pour chœur, cor anglais, percussion et harpe et utilisant le texte du poème éminescien „Peste vîrfuri" (Au-delà des cîmes) ; dans la même catégorie encore, *Toate drumurile duc* (Tous les chemins mènent) sur les vers de Lucian Blaga, une cantate pour chœur, piano et percussion. Comme issue de cette méditation : la purification de soi-même et une spiritualisation personnelle apte à faire vivre l'individu dans la sphère pure du sublime et de l'ineffable (telle la musique des *Cîntece* (Chants) *sur les vers d'Ana Blandiana,* de la cantate *Meșterul,* des oratorios *Cîntece de vremuire* et *Pe urmele Mioriței).*

Sans doute, ce qui vient d'être dit ci-avant. tout au long de notre analyse si sommaire, ne relève que certains caractères d'un œuvre unitaire et ouvert, en plein déploiment, l'œuvre musical d'un artiste arrivé à l'âge de la plus grande fécondité spirituelle. Nos lignes ne font qu'indiquer un des modes possibles de comprendre et de communiquer l'„art poétique", pratiqués par Valentin Timaru dans une création musicale l'illustrant parfaitement.

(En français par Colette Chimpeteanu)

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

Constantin Victor Ciocan
Referendumul național — opțiune pentru dezarmare și pace 1
Vasile Tomescu
Ziua Internațională a Muzicii 2
*
Din activitatea Uniunii compozitorilor . . . 3
*
Ghizela Sulițeanu
O prospecțiune folclorică în comuna natală a lui George Enescu 4
Marin Marian
Colecția națională de folclor 9

MIRCEA ELIADE ȘI MUZICA ROMANEASCĂ

Theodor Grigoriu
O întîlnire cu Mircea Eliade 12
Serban Nichifor
Mircea Eliade și arta sunetelor 13
Nicolae Brînduș
Remember 14

CREAȚII

Gabriel Tomescu
Dumitru Bughici — **Cvartetul de coarde Nr. 5** . . 16

EVOCĂRI

Martha Popovici
Constantin Stroescu — 100 de ani de la naștere 21
Sorin Botez
Emil Marinescu 22

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Fred Popovici, Elena Zottoviceanu, Dumitru Avakian, Petre Codreanu, Liviu Dănceanu, Veronica Berbescu-Zbarcea, Alfred Hoffman, Nicolae Brînduș, Anca Ioana Andriescu, Damian Vulpe, Roxana Hașegan-Bălaș, Dan Buciu, Viorel Crețu, Alexandru Vasiliu, Gheorghe C. Ionescu 23

RECENZII

Iovan Miclea
Tratat de cînt și dirijat coral, vol. II de Dumitru D. Botez 36

DE PESTE HOTARE

Rufina Leites
Conținutul ideatic și diversitatea genurilor muzicii sovietice contemporane 38
Cristina Sârbu
Prezențe românești 41
Ioana Ieronim
Note 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Marin Marian
Valentin Timaru — Portrait 44

SOMMAIRE

Constantin Victor Ciocan
Le référendum national — l'option du désarmement et de la paix 1
Vasile Tomescu
La Journée Internationale de la Musique . . 2
*
De l'activité de l'Union des compositeurs . . 3
*
Ghizela Sulițeanu
Une prospection folklorique dans la commune natale de Georges Enesco 4
Marin Marian
La collection nationale de folklore 9

MIRCEA ELIADE ET LA MUSIQUE ROUMAINE

Theodor Grigoriu
Rencontre avec Mircea Eliade 12
Serban Nichifor
Mircea Eliade et l'art des sons 13
Nicolae Brînduș
Remember 14

ŒUVRES

Gabriel Tomescu
Dumitru Bughici — **Le Quatuor à cordes No. 5** 16

ÉVOCATIONS

Martha Popovici
Constantin Stroescu — le centenaire de sa naissance 21
Sorin Botez
Emil Marinescu 22

LA VIE MUSICALE

Signataires: Fred Popovici, Elena Zottoviceanu, Dumitru Avakian, Petre Codreanu, Liviu Dănceanu, Veronica Berbescu-Zbarcea, Alfred Hoffman, Nicolae Brînduș, Anca Ioana Andriescu, Damian Vulpe, Roxana Hașegan-Bălaș, Dan Buciu, Viorel Crețu, Alexandru Vasiliu, Gheorghe C. Ionescu 23

COMPTES RENDUS

Iovan Miclea
Tratat de cînt și dirijat coral (Traité de chant et direction chorale), 2e vol., par Dumitru D. **Botez** 36

À L'ÉTRANGER

Rufina Leites
Le contenu idéel et la diversité des genres de la musique soviétique contemporaine . . . 38
Cristina Sârbu
Présences roumaines 41
Ioana Ieronim
Notes 42

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Valentin Timaru — Portarit 44

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA Nr. 11 48 p. București — NOIEMBRIE 1986

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P. O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori: dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL :
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, MATILDA ZĂNESCU, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Ion Jalea — *Rapsozi*

I. P. Informația — c. 2655 Lei 15

https://biblioteca-digitala.ro